

ester

VOLUMEN VI MAYO 1977 NUMERO 2

La redacción de *MESTER* da fe de su agradecimiento a DEL AMO FOUNDATION y al Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, Los Angeles que hicieron posible la publicación de este número.

Portada: "La vendimia", grabado en madera del *Meister Virgil Solis*, reproducido y publicado en 1563 por Sigismund Feyerabend en la ciudad de Frankfurt. Entresacado de *Die Bucherormantik Der Renaissance*, A.F. Butsch, (Casa Editorial de G. Hirth), Leipzig, MDCCCLXVIII, Tafel 48. "*The soothing sanity and blitheness of completion,/ The pomp and hurried contest-glare and rush are done:/ Now triumph! transformation! jubilate!*" "*This then is life./ Here is what has come to the surface after so many throes and/ convulsions.*" Walt Whitman, *Leaves of Grass*. ". . . y llegaron hasta el arroyo de Escol, y de ahí cortaron un sarmiento con un racimo de uvas, el cual trajeron dos en un palo . . ." (*Números*, 13:24)

Mester se publica dos veces por año, en primavera y en otoño. Las ideas expresadas en sus páginas no siempre son las de la dirección, la cual invita y estimula colaboraciones de cualquier procedencia. No se efectuará la devolución de ningún material que llegue sin sellos postales. Toda colaboración deberá seguir el *M.L.A. Style Sheet* y se enviará por duplicado a:

MESTER
Department of Spanish and Portuguese
University of California, Los Angeles, 90024

Condiciones de venta y suscripción:

Suscripción anual	US$ 6
Instituciones	US$ 10
Suscripción de estudiante	US$ 4
Número suelto (Instituciones)	US$ 5
Número suelto (individuo)	US$ 3



Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

VOLUMEN VI MAYO DE 1977 NÚMERO 2

ÍNDICE

CARTAS AL EDITOR

Dear Editor:

Thank you ever so much for your—undated—letter, whose cordiality I sincerely appreciate, and for the sample copy of your literary magazine.

In general, I very much applaud the initiative your group of graduate students at UCLA has seized in launching a periodical such as *Mester.* We are here, as in so many other important contexts, distinctly trailing behind you!

After having paid you this well-deserved compliment, I must, however, beg off so far as the possibility of my own contribution is concerned: I simply have to learn a lot, as regards literary verve, before I can begin to qualify for emulating a genius like Camilo José Cela! [see Volume VI, number 1]

With repeated thanks,

Yours faithfully,

Yakov Malkiel
Berkeley, California

Creemos que nuestra iniciativa, aunque no sea aplaudida por muchos y sí considerada atrevimiento ofensivo, y ya habrá razones por qué, de publicar la breve y alucinante carta de tan ilustre, tan excelso y sumamente respetado catedrático, nos deja enfocar nuestra atención con mayor claridad en un problema que aún culebrea entre muchas y mudas páginas de revistas literarias; un problema que raja las palabras de tantos libros hinchados de metodologías y las deforma; un problema que flota, a veces invisible, en el aire humoso de las clases universitarias, año tras año y generación tras generación. Nos referimos a la labor del "cauteloso lama", al disciplinado y eternamente feliz clasificador de ideas, de palabras, de valores y de estéticas que nunca dejan de ser perfectas. En fin, al minucioso trabajo de ése que de "corazón tripas hace".

Decimos o lo clasificamos como problema, y no con intención maliciosa, porque de los tantos "críticos buenos" que intentan delinear las "leyes" de las obras y no inventarlas, siempre hay algunos que se dejan seducir por las modas y de lejos tiran piedritas para pasarse de verdugos en busca del mítico pero siempre presente "chivo expiatorio" cuando éste representa ideas contrarias. Es fácil desentenderse de un oficio que utiliza no solamente un mínimo de dignidad sino también una equilibrada dosis de integridad profesional y honestidad personal al enfrentarse ante una obra que pueda reflejar un mundo problemático.

Jamás se verá al crítico comprometido a su santo oficio en la retaguardia; el afuera, tal como sea, la exige la participación y en cierta medida si el crítico deja de prestarle su devota atención a esa sociedad en que toma su conocimiento y de ahí su conciencia, deja de ser crítico, deja de participar en el continuo movimiento que es la historia.

Sostenemos que nuestro mundo es sumamente problemático, y que la obra capaz de reflejarlo es igualmente problemática. Esperar que todas las visiones o perspectivas sentidas y pensadas concuerden en un determinado momento histórico, y decir que uno está de acuerdo a la vez, se nos hace sueño efímero y ridículo. La redacción sinceramente agradece la participación de los que han tomado parte en el diálogo que hasta este punto se ha establecido. Lo hemos dicho antes en nuestras páginas, "queremos que *Mester* se vea como un vehículo de diálogo artístico, mediante el cual podamos alcanzar conocimiento recíproco de nuestras ideas y de nuestro arte." Lanzamos de nuevo una cordial y sincera invitación a todos para que dejen estallar sus ideas en las páginas de *Mester* y para que toda la comunidad tome provecho de la lucidez que resulte.

—Editor
Westwood, California

Larra's Danse Macabre

That the dance constitutes the original form through which magic ritual expresses itself does not automatically justify its application to the analysis of the broader aesthetic design of Larra's articles.[1] However, such an approach becomes more plausible when one remembers Larra's own preoccupation with the dance, and in particular, the *baile de máscaras*, a motif which surfaces repeatedly during the course of his work and which suggests that he conceives of life itself, including his own existence, as a dance (See "El mundo es todo máscaras. Todo el año es Carnaval"). A still more concrete justification is provided if one accepts Kenneth Burke's statement to the effect that "the symbolic act is *the dancing of an attitude*,"[2] a view which can be related to the rich allegorical profile of Larra's work. When one reads through the pages of Larra's articles, one may indeed get the impression that the author is going through the motions of a dance, a grotesque dance which involves vigorous gestures and contortions designed to give plastic expression to deep feelings and preoccupations, a circular dance which revolves within the round of Spanish society and incorporates quick sallies and retreats, a playful dance which entails the donning of masks and is designed to taunt, amuse and shock, an ecstatic dance which becomes gradually more and more dizzying, and which eventually turns into a delirious self-centered spiral and climaxes in death.

In effect, we are confronted with a type of *danse macabre* which contains elements of the traditional literary and artistic theme of the same name, as well as a personal morbid dimension. During the late Middle Ages the dance of death made its appearance as an aesthetic motif in the visual arts and literatures of most European countries, and in Spain, in two anonymous works—the *Dança General* (about 1400) and *La Dança de la Muerte* (about 1520). It consisted simply of a round or procession of people in rhythmic motion, from which Death—the principal dancer—whirled away his victims one by one. These victims came from all levels of society, including the church and secular hierarchies, leaving out neither Pope nor sexton, judge nor legal clerk, butcher not beggar. Death confronts them with their wrongdoings, pulling away their hypocritical façades, before he takes them away. Often he employs irony and sarcasm, always his attack is sudden and unexpected, and always he inspires terror. His weapons are the arrow and the scythe, enabling him to carry out his task quickly and efficiently. Everyone is equalized by his treatment, all human vanity collapses before him, the only remaining hope for the souls of the dead residing in the glorification of God.[3]

In his own dance, Larra plays the role of the grim reaper. Like death he selects his victims from the round of figures that passes before his eyes and confronts them with their vices, stripping away their pretentions. Lawyers, politicians, doctors, tavern keepers, coach drivers, the *trapera*, the *portero*—men from all walks of life—are cut down by his agile, biting tongue, suddenly, quickly and devastatingly, as if by a scythe. Like death he inspires awe among humans (Ismael Sánchez Estevan describes him as "el más temido crítico de entonces" and as "el terror de los cómicos"[4]). and like death he becomes the great leveller, eliminating the empty forms of Spanish society, preparing the way for a hopeful spiritual revival. In the end, Larra himself becomes a victim of this dance, over which he seems to lose control, and whose elements turn against him. As "Colombine" expresses it: "Parece que la existencia se precipitaba con intensidad sobre él, que giraba bailando en rededor suyo una danza macabra y aterradora, en la que se justifican plenamente sus delirios de Nochebuena y de Día de Difuntos."[5] No longer is Larra the one who dominates life, but it is now life which dominates the author, a cadaverous life which revolves around him grotesquely (see "El Día de difuntos 1836" where Larra is engulfed by the specters of Spain's institutions). It is this debased life which finally penetrates through his own façade, confronting him with his own pretentions (the servant who criticizes Fígaro's idealism in "La Nochebuena de 1836"), ultimately smothering his spirit. The traditional *danse macabre* has become Larra's own dance of death.

The rhythm of Larra's articles reinforces the idea of the *danse macabre*. Many of Larra's pieces are characterized by an episodic rhythm—especially those of the voodoo-ceremony type, in which Larra lines up his victims one by one and figuratively stabs them, and those having a picaresque format,

where he moves from scene to scene, attacking different aspects of society. Such arrangements remind one of Holbein's famous series of 16th century etchings depicting the *danse macabre*. The quick pulse of Larra's prose, produced by constant verbal and syntactic repetition and by sentences of extraordinary length into which are compressed a great variety of ideas, adds further motion to his articles. Ecstasy is suggested by a gradual acceleration of the narrative rhythm which resembles a feature of the dance named *stretta*, defined as "the intoxicating development of speed in the course of the dance, the increase of gesture from quiet and reserve at the beginning to the most reckless abandon."[6] This happens notably in "Día de difuntos 1836", which begins in a contemplative mood expressed in several leisurely paragraphs, then continues with the narrator's emotional arousal and physical wandering through the streets of Madrid—an action which is framed within much shorter phrases; the article culminates in the author's complete self-abandonment in the final paragraphs, which consist of a series of staccato exclamations. On the whole, the swiftness of Larra's rhythm adds to the compulsive, morbid air of his *danse macabre*, emphasizing its horrifying effect, particularly in his last pieces.

Larra's writings also may be said to reflect the choreographical patterns of the *danse macabre*. There are two patterns which appear in the traditional versions of this dance—the circular one of the round, and the linear one of the procession. In many of his pieces Larra starts out from his office or dwelling, makes the rounds of Madrid, so to speak, and having carried out his observations, returns to his original starting point. Thus the impression of a society which engulfs him is created, and specifically of a gallery of human types, which passes by his critical eye in rotation. This impression becomes particularly accentuated in "Día de difuntos 1836", owing to the peculiar setting of that piece, which in itself emphasizes the theme of death; Madrid, on this holiday, is devoid of its inhabitants, who have repaired to the cemetery; it becomes an empty stage on which the ghosts of past Spanish grandeur perform their circular dance, Larra in their middle. The linear pattern of the *danse macabre* finds expression in the form of the procession, and it, too, characterizes a good number of Larra's pieces, such as "Empeños y desempeños", where Larra stands in the shadow of a pawnshop and observes a series of types who enter one after another to strike, for the most part, sordid bargains, or "¿Entre qué gentes estamos?", where Larra, in the company of a friend, passes through a sequence of unsavory social situations, beginning in one location and ending in another. Notably the linear pattern occurs more often in Larra's earlier articles, which suggests a more detached, emotionally collected approach, while the round dance is particularly conspicuous in his final pieces ("Día de difuntos 1836" and "La Nochebuena de 1836"), suggesting frenzy and emotional abandon.

The fact that the *danse macabre* was originally a phenomenon of the waning Middle Ages is of no small significance in regard to Larra, for like that period of history, Larra's own epoch is a time of transition, marked by the crumbling of an established order, giving rise to violent contradictions between old and new values, and bringing with it spiritual disenchantment. Joël Saugnieux states in this regard: "Dans les *Danses macabres*, nous assistons à l'éclosion de ces états d'âme d'un genre jusque-là inconnu: d'un côté la melancholie, la délectation morose qui pointent à l'intériere même de toutes les joies terrestres; de l'autre l'ironie, la raillerie qui sont la preuve d'une désillusion, d'une peine profonde que la promesse de l'Au-delà ne peut plus soulager."[7] Larra displays the same complex of symptoms—disillusionment and habitual melancholy on the one hand, and mocking irony on the other—all of which are channelled into his own *danse macabre*. Death constituting the focus of this dance, it serves to underline the destructive orientation of Larra's ritual as a whole, also adding to it a special dynamic quality which transforms his articles into a vivid spectacle. Paradoxically Larra's dance of death also testifies to his creative drives: the very idea of dynamic action implies a will to change the world, to bring about renewal, a dimension which is accentuated by Larra's use of masks.[8] Andreas Lommel observes: "The effect of the mask lies in the deliberate opposition of a strict stylization and movement, often of a grotesque nature. That is to say, the 'mask-like' stiffness of the face is consciously opposed to the movements of the dance. In this way a creative moment from primaeval times is, as it were, relived. All forms of art among primitive peoples are attempts to recapture the creative impulse of primaeval days."[9] To recapture a creative impulse may also be said to lie at the heart of Larra's ritual, which represents

an attempt to stimulate a spiritual, social and cultural renewal of Spain, a Spain which is steeped in paralysis during Larra's time and in which creative vigor is sadly lacking.

Just as the traditional *danse macabre* was directed against the social establishment, and in particular the church, signifying the emergence of a popular pagan culture,[10] so Larra's dance adds to the subversive orientation of his ritual. Not only is this implied in the theme of destruction, but also in the idea of motion, which can be correlated with change and with a liberal-progressive ideology, whereas stasis and stagnation are linked to conservatism and an established order. Significantly also, the dance is usually associated with the young and rebellious and is considered sinful by the religious establishment, if not by the secular one. Concerning Larra's personal strife for spiritual transcendence, one may say that it is boldly underlined by the idea of the dance. Through symbolic gestures and motions, and through an ecstatic rhythm, Larra may be said to achieve a measure of liberation from a world which represents a prison. As we observe Larra whirling through his articles, wearing the masks of Duende, Bachiller and Fígaro, we indeed have the impression that he moves on an elevated plane, a level on which he communicates with higher spirits and enjoys a supernatural freedom, and although complete spiritual liberation is ultimately denied him, we feel that, through his dance, he achieves at least a temporary transport. This effect communicates itself to the reader and carries him along irresistibly. Besides this charismatic dimension which it adds to Larra's articles, the further function of the *danse macabre* is to impress the reader with the extremely serious purposes that underlie Larra's ritual, playful as it may sometimes seem. Larra is not merely a good-natured jester, as some might think—he is genuinely disillusioned, and the depth of this disillusionment can be measured by the death theme which becomes the focus of his dance.

Larra's *danse macabre* helps to distinguish him from the other *costumbristas*, with whom he is usually grouped. The dynamism and agitation which are concomittants of that dance are entirely lacking in such writers as Addison, Jouy, Feijoo, Cadalso, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón and Miñano (although Feijoo speaks with great oratorical momentum). Death and disillusionment are furthermore absent in these authors—at least to the degree to which they are manifest in Larra (Cadalso's melancholy, although it foreshadows Larra's, is comparatively mild). Instead Larra's *danse macabre*, and the anguish which it reflects, brings him close to the romantic writers and to the *mal du siècle* from which they suffer, and which they often express in a similar form. Thus the climax of Espronceda's *El Estudiante de Salamanca* consists of a *danse macabre*, as does the beginning of *El Diablo Mundo*, expressing a vision of the world which in tenor and intensity parallels that of Larra. Rather than merely a chronicler, Larra is a poet—a man with profound insights which he expresses dynamically as is reflected in his *danse macabre*.

Reinhard Teichmann
University of California, Los Angeles

FOOTNOTES

1. The present article is an excerpt from Reinhard Teichmann's doctoral dissertation "Larra: Satire as a Magical Purification of Spain", which interprets Larra's journalistic work in terms of magic ritual. By 'magic ritual' one may understand 'symbolic action' with a pragmatic purpose. In the case of Larra, this purpose is spiritual, social and political change. "Larra's Danse Macabre" deals, in particular, with the manner in which this symbolic action towards cultural change is expressed, that is to say, it deals with certain aspects of Larra's style.

2. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1973), p. 9.

3. Information regarding the *danse macabre* has been drawn from Joel Saugnieux, *Les Danses Macabres de France et d'Espagne et leurs Prolongements Littéraires* (Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1972).

4. *Mariano José de Larra (Fígaro)* (Madrid: Impresión de Lib. y casa edit. Hernando, 1934), p. 98.

5. Carmen de Burgos ("Colombine"), *"Fígaro." Revelaciones, "ella" descubierta, epistolario inédito* (Madrid: Imprenta de "Alrededor del Mundo", 1919), p. 224.

6. Curt Sachs, *World History of the Dance* (New York: W.W. Norton, 1937), p. 25.
7. Saugnieux, *op cit.*, p. 108.
8. References are made to his pseudonyms: Duende, Bachiller, and Fígaro.
9. *Masks: their Meaning and Function* (New York: McGraw-Hill, 1972), p. 219.
10. Saugnieux, *op. cit.*, p. 117.

A Laughing Matter

Le pregunto:
"¿Por qué no entierran las flores muertas?"

Responde el viejo afónico de tabaco:
"Pasan esas cosas cuando uno es joven."
Y se limpia la nariz en la manga.

Me pregunto:
"Frágiles flores muertas de vida, tiradas al azar,
Límpidas lámparas eclipsadas, descargadas al azar,
¿Peor no pensar en ellas?"

Y con las manos callosas y los labios secos
Me apresuro a beber la amiga cerveza para
No perder el próximo tren,
Rítmico relámpago engrasado,
Que anda hacia atrás.
Fáciles vagones en eclosión, eslabonados al mar.

Pero
¿Por qué no entierran las flores muertas?

Me pregunto . . .

Charles Driskell
Mayo de 1977,
Buenos Aires

Three Sonnets of Quevedo

Translation it is that openeth the window, to let in the light; that breaketh the shell, that we may eat the kernel; that putteth aside the curtain, that we may look into the most holy place; that removeth the cover of the well, that we may come by the water.

Preface to the King James Bible, 1611.

It has become the fashion among foreign language teachers today to place all stress on the spoken word and to decry the time-honored role of translation. Learning to converse in a foreign language is one thing, but history indicates that learning to translate is more important still, for translation is an art as well as a "proficiency." Without translation we would have no English versions of the Old or New Testaments, nor of any of the great literature of the Greeks or Romans, nor indeed of any of the masterpieces of French, German, Russian, Italian, or other foreign literatures.

The following three sonnets of Quevedo are from a soon-to-be published *Anthology of Hispanic Verse*, from the beginnings to the present. The poetry of both Spain and Spanish America will be included. No such collection exists in English. The editors of *Mester* choose three sonnets of Quevedo out of this forthcoming anthology, and very properly so, for Quevedo is one of the most contemporaneous and existential poets of Spanish speech, although in time he belongs to the Spanish Golden Age.

His poetry is a finely honed expression of man's anguish when he is confronted by the flight of time and the inevitability of death. It also catches the essence of Spain's crumbling universe when the age of growth is clearly ended. Quevedo is steeped in *conceptismo*, and the *concepto* is his primary poetic instrument. "El concepto es algo muy difícil de definir; puede ser un juego de palabras, una agudeza del ingenio, o un adentramiento intuitivo en la esencia de un tema poético (el amor, la muerte, el tiempo): el concepto, en todo caso, apela a la inteligencia, no a los sentidos. La poesía conceptista es poesía *de contenido*: la palabra está al servicio de un contenido conceptual y emocional (más que empleada por sus posibilidades estéticas—o sea la palabra por la palabra misma—como en el caso de los gongoristas). La lengua poética en Quevedo resulta ceñida, cortante, presta a hacer saltar el concepto como una chispa." This quotation from Antonio Sánchez-Romeralo places the poetry of Quevedo in a definite frame, but it is my personal opinion that the sonnets of the Spanish master *also* appeal to the senses, and *also* possess great phonic and imaginative beauty. The reader must be the judge.

The sonnet is a poem requiring both great technical and poetic skill. Francisco de Herrera defined it well in his *Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega*: "Es el soneto la más hermosa composición, y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española. Y en ningún otro género se requiere más pureza y cuidado de lengua, más templanza y decoro, donde es grande culpa cualquier error pequeño."

The first of the three sonnets is considered to be one of the finest love poems in the Spanish language. The poet for the moment tries to cast aside his existential anguish and finds immortality in the reality of the love that possesses him completely.

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;
mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe me llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.
Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido:
su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Dust that loves forever

The last shadow that takes the light of day
From me will close for good these loving eyes,
And will release this soul from mortal clay
Which has indulged its rapt and eager cries;
But no, upon that unknown farther shore
My flame will burst where frozen waters thaw,
Its memory will brightly burn once more
Without respect for man's most solemn law.

Soul that was prison to a god in chains,
Veins that have given fuel to so much fire,
Bones nobly burned to mock the heart's endeavor:
This body they will leave, but not its pains;
They will be ash, but quickened with desire;
They will be dust, but dust that loves forever.



Huye sin percibirse, lento, el día,
y la hora secreta y recatada
con silencio se acerca, y, despreciada,
lleva tras sí la edad lozana mía.
La vida nueva, que en niñez ardía,
la juventud robusta y engañada,
en el postrer invierno sepultada,
yace entre negra sombra y nieve fría.
No sentí resbalar mudos los años;
hoy los lloro pasados, y los veo
riendo de mis lágrimas y daños.
Mi penitencia deba a mi deseo,
pues me deben la vida mis engaños,
y espero el mal que paso, y no lo creo.

Man's Day

The long day passes by, slow, unperceived;
So do the secret and the hidden hours
Approach in silence, then like wasted flowers
They snatch my youth away, I am bereaved.
The vital force has lost its magic glow.
My flowering years that died before they bloomed
Were in last winter's discontent entombed,
And lie between dark shadows and cold snow;
I did not feel the mute years slip away,
But now I weep their passing, and I see
Them mocking at my quickened tears today;
My penitence masks all desire in me,
For this deceit's my life as I conceive it,
While I await the end, and do not believe it.

Passing Time

"¡Ah de la vida!" . . . ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.
¡Que sin poder saber cómo ni adónde,
la salud y la edad se hayan huído!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.
Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto;
soy un fue, y un será, y un es cansado.
En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

I greet you, Life! Will no one answer me?
The silent years that I have lived unknowing,
Saw Fortune thwart my hope and stunt its growing;
The hours conceal my madness as they flee
With scarce a trace of how or where they went;
Both youth and health have gone and left me ailing,
Life passed me by, what has been lived is failing,
Blind fate has struck me low, I am forespent.
Yesterday's gone, I have not seen tomorrow,
Today is rushing by, how quickly fled!
All that I was, shall be, I am, this husk of sorrow;
Past, present, future merge within my head,
Infant and corpse unite in this grim horror
Whose brief succession binds me to the dead.

John A. Crow
University of California,
Los Angeles



Plegaria Contra el Silencio

Aquí está mi palabra:
te la entrego.
Con ella digo mi razón de vida,
mi alegría, mis hechos y mi miedo.
Aquí está mi palabra.
Me la dieron
mis padres cuando dí mi primer paso,
mi primer balbuceo.
Desde entonces la cuido, la exalto,
la honro, la defiendo.
Ella es la que me lleva hasta tu oido,
ella es la que te da mi pensamiento.
Con ella digo AMO, con ella digo EXISTO,
con ella digo ODIO, con ella digo QUIERO,
con ella digo todo
lo que soy, lo que siento, lo que tengo.
Aquí está mi palabra.
Y si yo te la entrego
dame también la tuya:
ven, hablemos.
La palabra es la vida:
"Al principio fue el verbo".
(La muerte es un profundo y desolado
silencio)
Dame con tus palabras tus razones:
¡algo en común tenemos!
Es tan mal y tan poco
lo que nos conocemos:
quizá estamos sembrando el mismo árbol,
vamos, quizá, detrás del mismo sueño,
quizá somos hermanos
pero no lo sabemos.
Habla.
Dí tu palabra.
Dí tu palabra clara y sin veneno.
Grítala.
Déjala que el salir te rasgue el pecho.
Dila con la verdad del primer grito
con que expresaste tu primer aliento.
Que las palabras quedan como piedras.
Que a las palabras no las barre el viento
cuando hay dentro de ellas una vida,
cuando hay un hombre entero.
Aquí está mi palabraz:
te la entrego.
Hablando se entiende la gente:
ven, hablemos.
Y olvidemos un mundo de egoísmos,
un mundo de silencio
y de mentiras,
de palabras sin eco
y sin recuerdo.
La tierra está llenándose de muerte.
Conversemos.

Manuel José Arce
Guatemala

Entrevista a Manuel José Arce

por Susana D. Castillo

ESCENARIO: Patio de una casa colonial en Guatemala

MESTER: Se habla continuamente del escritor en búsqueda de un lenguaje latinoamericano. ¿Podrías hacer un comentario al respecto?

ARCE: Durante mucho tiempo, el escritor latinoamericano tropezó con una seria dificultad para lograr una literatura propia: el idioma. Por razón de su condición colonial, escribía en un idioma muy distinto del que hablaba habitualmente. Escribía en "castellano", necesitaba traducir al castellano su expresión. Es decir, al idioma peninsular, en el que escribían los literatos propuestos como modelos. De tal manera, la literatura "culta" latinoamericana se producía dentro de un marco formal español, dentro de un marco ideológico europeo—español, francés, alemán, etc.—

El surgimiento de una verdadera literatura latinoamericana, aunque después se confirma y afirma en los escritores "cultos", sale del pueblo para cuyos anónimos autores no es preciso seguir tales o cuales modelos sino comunicarse, expresarse con los demás latinoamericanos. En tal sentido—herencia también de España en parte considerable—el romance popular es simultáneamente lírico y narrativo. Nuestro pueblo tomó el romancero y lo usó para contar sus hechos, decir sus emociones. Justamente al revés de los literatos quienes tomaron nuestros hechos y emociones para hacer "literatura española". Mucha de la narrativa popular está volcada en corridos, décimas, cantares anónimos. El acierto de Hernández es en mucho ése: ¿Qué es el *Martín Fierro*? ¿poesía o narrativa?

Por otra parte, a un nivel "culto", lo que primero prolifera en nuestras letras es la poesía. Ello es un lógico producto de las condiciones del escritor. La carencia de medios editoriales, la carencia de posibilidad *profesional* del hacer literario como medio de vida, hacen que la expresión poética sea la más generalizada: un poema, un soneto, puede producirse en menor tiempo, sin necesidad de un esfuerzo continuado durante varios días, semanas y hasta años, como lo es el que se necesita para la novela. El trabajo de escribir puede hacerse alternándolo con otras ocupaciones ajenas a las letras. La vocación narrativa latinoamericana así como la vocación poética son simultáneas. Dos asuntos distintos, en verdad, dentro de una enorme necesidad de expresión y comunicación.

MESTER: ¿Existe un teatro latinoamericano?

ARCE: Sí, hay un teatro latinoamericano. Existe desde antes del descubrimiento. Se continúa enriqueciendo por las influencias universales. Hay una cultura latinoamericana, una literatura latinoamericana y un teatro también. Vuelve a presentársenos la bisección histórica entre el teatro popular y el teatro culto. Pero la fusión de ambos se da muy pronto: en cuanto el artista "culto" toma conciencia de su condición de superestructura, de su papel flotante y secundario dentro de la vida de su pueblo y "descubre" la existencia del pueblo. En la actualidad, los teatristas de Latinoamérica están más y más integrados a su medio: usan—es cierto—de elementos técnicos universales, pero sin servilismo, mezclándolos con elementos de técnica teatral popular nativa y como lo que éstos son: meros instrumentos expresivos, medios para dialogar con su pueblo. Lo importante—es ya un acuerdo—es lo que se dice. Los problemas de nuestra sociedad y de nuestras nacionalidades son el tema fundamental del teatro que se hace hoy en Latinoamérica. Y lo más importante aún: que estos problemas sean discutidos, por medio del teatro, con nuestros espectadores, en una forma activa y actuante. Enrique Buenaventura, Santiago García, Jorge Alí Triana en Colombia, están haciendo justamente eso. Atahualpa del Cioppo en Uruguay; María Escudero en Argentina, y tantos más, están en esta tarea. Hasta una época, más o menos reciente, nuestros ojos estaban clavados en Broadway y en París, como antes lo estuvieron en Madrid y en Milán. Los textos de Stanislawsky, Brecht o Grotowsky eran estudiados dogmáticamente. El problema de México es en gran parte ése: el teatro comercial y su dependencia casi completa del teatro comercial norteamericano.

Aun y cuando la influencia de la T.V. y del cine tienen un carácter desnaturalizador masivo en nuestros países, el hacer de la gente de teatro está más y más identificado con nuestra realidad cada día.

Al fin de cuentas, la misión del teatro—como la de cualquier actividad—en países como los nuestros es la de contribuir en alguna forma a modificar la realidad.

MESTER: ¿Quiénes están haciendo algo en Guatemala? ¿Cómo sitúas tu obra dentro de ese panorama?

ARCE: ¿Que quiénes están haciendo algo en Guatemala? En Guatemala todos estamos muy ocupados. Unos están haciendo cosas muy negativas. Otros, están tratando de hacer cosas positivas. Ese es el conflicto. En cuanto a teatro, hay un movimiento real y fuerte. Viene desde los años de La Revolución—1944-1954—;empieza con las obras de M. Galich, de Girón Cerna, de Masicovetere y Solórzano. Este movimiento ha sufrido variantes, períodos de dificultad, pero ha terminado por afirmarse. Durante los últimos doce años, la Universidad Popular, bajo la dirección de Rubén Morales Monroy, ha organizado un festival anual de teatro guatemalteco, es decir, de teatro de dramaturgos, directores y actores guatemaltecos. No todo ha sido afortunado, pero el impulso ha producido una generación nueva. El Gobierno organiza, así mismo, un Festival de Arte y Cultura en Antigua Guatemala, en el que participa el Teatro, Hugo Carrillo, Manuel Corleto, Víctor Hugo Cruz, Tito Medina, Ligia Bernal, son dramaturgos que han surgido de este movimiento teatral. La universidad Autónoma de San Carlos ha sostenido por más de 25 años un departamento de teatro y ha dado apoyo, por otros medios, al teatro fuera de ella.

MESTER: Bueno, te repito, ahora háblanos algo de tu obra, de tu vida . . .

ARCE: He publicado una decena de libros de poesía y he estrenado quince piezas teatrales de mi producción. Algunas de ellas, en especial, las más recientes han trascendido las fronteras de mi país y han sido puestas en escena en Francia, India, Estados Unidos, México, Honduras, El Salvador, Costa Rica, Colombia, Venezuela y Argentina. Varias han sido traducidas al inglés, al francés y al alemán. Actualmente, en la Universidad de Kent, en Canterbury se prepara un montaje de *Delito, Condena y Ejecución de una Gallina* y está por aparecer la edición alemana de ésta y otras dos obras (*Sebastián sale de compras* y *Compermiso*). Estoy terminando una trilogía bajo el título común de *Viva Sandino*, así como una novela sobre un período de la historia colonial y un libro de cuentos relativos a mi vida en París. Sostengo una columna en diario *El Gráfico*, de Guatemala y trabajo como Jefe de la División Editorial de la Universidad de San Carlos.

(La conversación se hace más informal ahora. Hablamos de Otto René Castillo, poeta incomparable asesinado en plena juventud pocos años atrás. La voz de Arce se vuelve grave y se llena de pausas. Le pedimos que nos diga alguna de sus poesías y finalmente se atreve a leernos algunas de *Episodios del vagón de carga*, obra agotada. Ahora también nosotros nos hemos vuelto graves. Los recuerdos continúan. Se habla de Asturias y Arce, que fuera secretario particular y discípulo del premio Nóbel, se entusiasma contándonos anécdotas de contagiosa vitalidad y humor. Busca un manuscrito del escritor y leemos acotaciones e instrucciones sobre *Torotumbo*. Nos explica el gran interés de Asturias por adaptar el cuento a la escena. De allí las indicaciones y sugerencias de puño y letra del escritor sobre el texto ante nuestros ojos. Arce deberá ahora descifrar los signos iniciados para concluir la obra. Y en efecto, meses más tarde, ya en Los Angeles nos enteramos de que el libreto está listo para un montaje que se realizará en Antigua misma, frente a los templos, con un ejército coral indígena, al viento y mirando las cumbres. Retomamos entonces las notas de esta charla, recordando la mirada del poeta cargada de pasado, su voz impregnada de silencios y sus versos esparcidos en el patio de una casa colonial en Guatemala.)



The Development of the Double in Selected Works of Carlos Fuentes

From Plato to Dostoevsky to Faulkner, writers of all time have been intrigued with the idea of the "double", or *doppelgänger*, as a pictorial representation of that which lies hidden within man's soul. It is not surprising, then, to find that the success of Latin American fiction in the last few decades is accompanied by a germination of the "double" theme in the literature of these nations. Until recently, only a few major authors, such as Jorge Luis Borges, Julio Cortázar and Arturo Uslar Pietri, have been associated with this concept. Yet, in the later works of the Mexican contemporary novelist Carlos Fuentes—*Aura, Zona sagrada* and *Cumpleaños*[1]— the growing fascination with the *doppelgänger* permeates this author's fiction. Even in his earliest works, *La región más transparente* and *La muerte de Artemio Cruz*, one senses Fuentes' desire to comprehend the identity crisis which has captivated Mexican thinkers today.[2] In his essay *Tiempo mexicano*, the author insists: "Desde la conquista hasta hoy, la historia de México es una segunda búsqueda de la identidad, de la apariencia, una búsqueda nuevamente tendida entre la necesidad y la libertad . . .»»[3]

The "double" in Fuentes' more recent, enigmatic works is virtually overpowering as he attempts to analyze the ramifications of the dual personality of Latin American man. At times, Fuentes adheres to tradition relying upon pre-scientific and folkloric manifestations of man's spiritual shadow.[4] Yet, Fuentes goes beyond this initial phase to create something unique which advances the idea of *doppelgänger* in its development process. This step is the Mexican's successful utilization of multiple personages, wherein man becomes divided into three, four, or even an infinite number of duplicate selves.

To grasp the manner in which Fuentes manipulates the "double" in his works, it is necessary to look briefly at its evolution beginning with pre-literary notions regarding man's "other" self. The term *doppelgänger* is defined by the *Encyclopaedia of Religion and Ethics* as a "second self, visible or invisible counterpart, spiritual or material double."[5] In the primitive form, man conceived it as a reflection or shadow of his immortal (not biological) self. Belief in this shadow was created to insure the eternal survival of man's death-prone body. The "double" materialized through means of artistic and religious duplication processes; consequently, two became a sacred number in many ancient cults. In particular, duality, in pre-colombian Mexico, was creatively expressed through the moulding of two-faced idols representing gods such as Quetzalcóatl (whose name, Fuentes points out, means "precious twin").

The impact of the literary development of the "double" is not fully experienced until the Romantic era. Preoccupied with a loss of personal identity, the self-oriented writers of this period adopted the theme endowing it with a new, moralistic interpretation. The term *doppelgänger* was universally accepted to describe this phenomenon which dominated the literary production of Romanticism in Germany. E.T.A. Hoffman, author of "The Lost Reflexion", who was perhaps its most prolific advocate, popularized the theme throughout Europe.

It is significant that during this period the "double" was no longer considered to be a guardian angel type who guaranteed eternal being; rather it evolved as an omen of death, threatening to destroy the unity of modern man's internal self. Otto Rank in "The Double as Immortal Self" explains:

> A positive evaluation of the Double is that immortal soul leads to the building-up of the prototype of personality from the self; whereas the negative interpretation of the Double as a symbol of death is symptomatic of the disintegration of the modern personality type.[6]

With the advent of modern psychology, the theme of the "double" acquires a new dimension. Interpretations of dreams and the reiteration of archetypal figures reaffirm the existence of an inner self which can often thrive divorced from man's conscious, calculating self. Implemented by the study of folk beliefs, myths and superstitions, the "double" in literature deviated from the moral, good versus evil, devil versus angel, interpretation.

In its dramatization of a constant threat to our identity and our internal selves, the modern *Doppelgänger* novel reveals an ambiguity in authorial and reader sympathy and judgment, a failure to assign negative value to the socially undesirable.[7]

The principal renovative factor of the contemporary novel dealing with the "double" is, in other words, the portrayal of modern man's psyche in shades of gray.

The application of these basic principles governing *doppelgänger* literature is aptly demonstrated in the works of Carlos Fuentes. An outstanding feature of the theme's presentation in Fuentes is the use of pre-scientific, mythological and cultural illustrations of replicate being. These are universally recognized (almost to a subconscious extent) as evidence of man's inherent duality. A common representative of this "primitive" aspect is the twin—two distinct flesh and blood creations often considered to be one and the same individual. In *Zona sagrada*, the writer weaves an ambiguous web of references to the twin, in which, Giancarlo, Guillermo's counterpart, is represented as friend and twin brother. Seen through Guillermo's eyes, Giancarlo is simply a school comrad; yet, as the novel progresses, allusions increasingly suggest that the two are, at least mentally, an identical pair. Giancarlo insists, "¿Camaradas, Guglielmo? . . . . Gemelos" (ZS, 107),[8] while Guillermo refers to the Italian as: "mi semejante" (ZS,178), "hermano" (ZS,178), "el hombre que fue mi hermano" (ZS,190) and "gemelo" (ZS,190).

In this same novel, Fuentes utilizes the ancient concept of mimicry, a process wherein cherished or prominant individuals are copied by a large, adoring crowd. Claudia's harem serves this function of adoration much in the same way that Guillermo's pack of dogs is a mock desire to replicate a loyal following. The character of Bela signifies a pictorial double of Claudia, even more so than the group of young girls. Bela's every action attempts to recreate the starlet's image:

> Me revela su impudicia, su pelo negro y suelto, obviamente teñido, quizá una peluca, su ceja arqueada, falsa, pintada a propósito, imitativamente, como el arco de los labios y el falso lunar del pómulo. (ZS, 29-30).

Similarly, the identical actions of Aura and Consuelo, in the Gothic novel *Aura*, may be viewed as the subordination of the young spirit to her "creator":

> Miras rápidamente de la tía a la sobrina y de la sobrina a la tía, pero la señora Consuelo, en ese instante, detiene todo movimiento y, al mismo tiempo, Aura deja el cuchillo sobre el plato y permanece inmóvil y tú recuerdas que, una fracción de segundo antes, la señora Consuelo hizo lo mismo. (A,33).

Again, the paralleling of George and the horseman in *Cumpleaños* is a primary clue that both men are, in reality, the same individual:

> . . . yo muevo los labios al mismo tiempo que él, digo lo mismo que él dice cuando él lo dice; estamos los dos en la cama con Nuncia y hacemos las mismas cosas al mismo tiempo. (C,73).

Another technique borrowed from ancient sources that still persists today is the concept of children viewed as extensions of their parents and relatives. In all principal cases of *doppelgänger* as demonstrated by Carlos Fuentes, some blood relation exists between the character and his double.[9] In *Aura*, the young woman is supposedly Consuelo's niece, but toward the novelette's close, it is discovered that Aura is the old lady's imaginative substitution for the daughter she was unable to bear. In *Zona sagrada*, Guillermo is Claudia's rejected son—rejected because his age damages the air of immortality which surrounds the starlet's image. Guillermo is reduced to invisibility, since he allows his mother to overshadow his individuality. Finally, the role of offspring in *Cumpleaños* is two-fold: George is simultaneously a father to Georgie and a father-figure to the child in the labyrinthine house. Georgie eventually reveals himself to be George as he appeared as a lad. The significance of the blood pact in *Cumpleaños* reaffirms the double image of juvenile-adult:

> Hemos vuelto a sellar el pacto, murmuró extrañamente dócil y conmovido. Nunca nos hemos separado. Nunca nos podremos separar. Viviremos, de alguna manera, siempre juntos. (C,54).

The "double" viewed as material versus spiritual self is the next step Fuentes takes in refining his unique approach. In the macabre work *Aura*, Fuentes gradually reveals that Consuelo and Aura, just as Felipe and General Llorente, are one and the same. The numerous parallels which exist between these characters are rationalized away by the historian at first; it is only upon Felipe's discovery of a yellowing photograph and his reading of certain passages in the General's memoirs

that he is forced to recognize the truth. Constant references have been made to Aura's entrancing beauty, her emerald dress and her liquid, green eyes; the General accordingly says of Consuelo: "ce sont ses yeux verts que ont fait ma perdition" (A,37) and "Je pense que tu seras toujours belle, même dans cent ans . . . Siempre vestida de verde." (A,39). The mirror image goes beyond the physical, however; Aura's preoccupation with eternal being ["¿Me amarás siempre, aunque muera?" (A,47)] reflects Consuelo's overpowering desire to remain ever-beautiful. It is for this reason that the aged woman has conjured up the spirit of Aura, the function of the young woman being to carry out Consuelo's designs for immortality. The spell, unfortunately, is imperfect since Aura gradually ages and diminishes in strength.

Related to the notion of spiritual duplicity, in the works of Fuentes, is the concept of androgynous being. This integration of both male and female within the same body applies to the presence of *anima*, previously outlined by critics who have studied the Mexican novelist's writings.[10] The term *anima*, as coined by Jung, distinguishes between the "creative, *anima*ting aspects of the unconscious from the total unconscious" and serves to "personify man's unconscious and suppressed femininity."[11] With the realization of the existence of androgony in Fuentes' characters, it is easy to go beyond the obvious spiritual similarities of Aura/Consuelo, Claudia/Bela and George/horseman. For example, in *Aura*, the attentive reader may sense the intrinsic metaphysical bond that unites the female spirit with the enamoured Felipe:

> Tú tomas el lugar de Aura . . . invadido por un placer que jamás has conocido, que sabías parte de ti, pero que sólo ahora experimentas plenamente. . . . (A,24),
>
> tu grito es el eco del grito de Aura delante de ti en el sueño . . . (A,42).

Further indication of the *anima* found in males is exemplified dramatically by George's reaction to his tumultous affair with Nuncia in *Cumpleaños*. Here, man feels more than a mere physical link with his female partner; George actually experiences his existence as analogous to that of Nuncia:

> Para ser el hombre de Nuncia, hube de afeminarme; de acercarme a la mujer, en sus gestos, en su olor, en sus poses más íntimas . . . Fue una larga identificación: quise . . . ser ella misma, uno con ella: ser Nuncia como ella era yo. (C,60).

The novel in which hermaphroditic behavior manifests itself as a transparent mirror of the "double" and attains a high degree of success is *Zona sagrada*, wherein Fuentes destroys the boundaries between masculinity and femininity by creating an entire cast of androgynous characters. Homosexuality and lesbianism mingle discreetly among Ruth, Claudia and the group of girls in the star's house, and again between Giancarlo and Guillermo in the palace in Italy. Furthermore, the mother-son relationship as depicted by Fuentes is a brutal twisting of maternal love into incestuous desire. The definitive assertation of Guillermo's obsession comes at the novel's close, when the demented son gazes at himself in his mother's dressing room mirror while donning her intimate apparel, shoes, dress and cosmetics:

> ¿Bastará mostrarme así, demostrar que soy ella, que ella usurpa mi identidad, que ella me ha convertido en esto que los espejos reflejan: en este príncipe de burlas, en este muñeco embarrado de cosméticos . . . en este perro famélico que ya no puede sostenerse sobre los tacones altos . . . ? (ZS, 186–187).

Fuentes greatly enriches the bi-part composition of the traditional "double" encounter and advances toward a multiplicity of characterizations by emphasizing the predominance of the number three in his later works. In the cases of *Aura*, *Zona sagrada* and *Cumpleaños*, a trio of protagonists replaces the principal interaction of two. In the first *novella* mentioned, the initiation of character groupings of three is exemplified by the juxtaposition of Aura, Consuelo and Felipe. Clearly, General Llorente plays such a nonexistent role that he may be excluded from this trilogy. As previously demonstrated, Aura is not only Consuelo's psychic creation, but also the feminine counterpart of Felipe. The physical union of the historian and the crazed old woman at the story's close indicates the birth of a third bond between Felipe and Consuelo. Certainly, Felipe is more than a mere bodily duplicate of the General. Along with Aura and Consuelo, the three form a closely knit unit. As Felipe clings to Consuelo, she comforts him by saying: "Volverá, Felipe, la traeremos juntos . . ." (A, 60). Consuelo's designs in creating Aura have now been converted into the identical designs of Felipe. Callan's Jungian interpretation of *Aura* further substantiates this view of the three main characters as being representatives, in reality, of only one individual:

> the entire story is a hypnogogic drama like the famous one that Jung analyzes in *Symbols of Transformation* . . . In this case there would not be three persons in the list of characters, nor even two, but only Felipe Montero and his archetypes, which according to Jung, 'appear as active personalities in drama and fantasies.'[12]

Similarly, in *Zona sagrada* a transference from the pairing process (such as, Guillermo/Giancarlo, Guillermo/Claudia, Ruth/Claudia, Bela/Claudia) is enacted. Until the final sections of this novel, Fuentes emphasizes the dual nature of Guillermo, capitalizing upon traditional "double" manifestations:

> Seré la pareja. La completaré. Formábamos una pareja. La primera pareja. Madre e hijo. (ZS,128).

This vision of duplication changes drastically, however, as little by little Giancarlo begins to win the attention of Claudia. Thus, Guillermo is forced to admit a new member to the private family game. In textual terms, the take-over from a unity based on two participants to a grouping based on three is quite explicit:

> Los tres seremos perfectos, seremos madre, hermano, hijo, amante. Todos diremos No para decir Sí. Todos nos vedaremos y nos velaremos. (ZS, 166),
>
> . . . y conservando dentro de ti que ya no podrás negarme tu compañía, tu calor, tus atenciones, esperaremos: él vendrá también, él entrará y estará con nosotros. Los tres, siempre los tres, solos y reunidos para siempre. (ZS, 168).

Finally, in *Cumpleaños* a two-fold transference occurs. As previously stated, the most obvious traditional "double" in this short novel is the link that exists between George and the horseman:

> Seríamos uno: los dos. Me arrojé sobre él. Abracé a un hombre que me miraba con compasión, afecto, y aun, cierto desdén. (C,88).

Yet, constellations of three characters form the primary foundation of the novel. As the story begins, the bourgeois family is composed of George, Emily and Georgie; the second section of the novel shows the interaction of Nuncia, the child and the narrator; the third section treats the trilogy of George, the horseman and Nuncia; while the final episode is a composite of George, Siger and Nuncia. Furthermore, in the tomb-like house, three rooms represent the three *alter-egos* of the Englishman: the little boy, the young man who arrives on horseback, and the old Medieval philosopher.

The focal point of all these trilogies is George himself. It is in *Cumpleaños* that a true submersion into multiple personality occurs. The constant elements in the novel are Nuncia, representative of all female roles—mother, lover, wife, housemaid, sister—and George, who is a composite picture of *all* male figures. The revelation of this multi-character surfaces in the final section of *Cumpleaños* accompanying the appearance of Siger de Bramante, "teólogo magistral de la Universidad de París, denunciado por Etienne Tempier y por Tomás de Aquino." (C,115). Siger, murdered by his insane servant, belongs to another epoch, the thirteenth century. His is a doctrine that attempts to uncover the immortality of human collective being; as he informs the astonished George, the Englishman has served as a mere reincarnation of Siger's spirit:

> Lo interrumpi. —¿Y ahora? ¿Quién eres ahora? Él dijo una palabra incomprensible; Nuncia tradujo: Ahora soy tú . . . (C, 104).

George is a supposed modern-day replica of an obsessed thinker of centuries past. However, if one accepts the notion that the reality of this story reflects a dream or a flash-back, since Fuentes suggests that George has suffered a mortal accident, it is not difficult to deduce that Siger's preoccupation with everlasting life is equivalent to the former's own desire to impede his death. The fact that his own son Georgie is celebrating his tenth birthday takes George back in time mentally to face a surrealistic duplicate of himself as a fetus, carried by Nuncia at the opening of *Cumpleaños*, which grows through the stages of childhood, adolescence, manhood and old age.

The recognition that Siger is George's double forces the Englishman to confront the fact that his death is imminent. Siger casually tells him: "Tu muerte será la continuación de mi vida. A donde salgas, en este momento, encontrarás tu muerte . . ." (C, 105). The physical appearance of one's

duplicate, then, heralds the inevitability of death. This is in keeping with more contemporary psychological beliefs regarding the "double":

> Originally conceived of as a guardian angel, assuring immortal survival to the self, the double eventually appears as precisely the opposite, a reminder of the individual's mortality, the announcer of death itself.[11]

Siger maintains, however, that the sacrifice of George will insure the immortality of collective being:

> . . . el alma individual no es inmortal, pero el género de los hombres sí. (C,94).
>
> Vislumbré ese secreto de la reencarnación: el mundo es eterno porque muere renovándose; el alma es mortal porque vive de su singularidad intransferible (C,101).

The circular structure of *Cumpleaños* appears to support Siger's thesis, for the novel begins and ends with an allusion to Nuncia's pregnant state. Whereas the first fetus represents the birth of George (or Siger in the form of George), the unborn baby at the end represents George's "reincarnation" in human form.

George's fight for immortality is a principal thematic offshoot of the "double" which is repeated in other *doppelgänger* novels by Carlos Fuentes. In *Aura*, the young girl is a product of Consuelo's desire for immortality. In the manuscripts that Felipe is deciphering, General Llorente remarks about his wife: "Tu es si fière de ta beauté: que ne ferais-tu pas pour rester toujours jeune?" (A,39). The General believes his spouse to be insane because she speaks of an imaginary second self convoked through demonic means:

> Sí, sí, sí, he podido: la he encarnado: puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida. (A,55).
>
> Voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. (A,55).

In the same way, Claudia, in *Zona sagrada*, is anxious to eliminate anything that will reveal her true age; particularly, she cannot tolerate the presence of a twenty-nine year-old son. The starlet creates the illusion of youth through cosmetics, ["El color regresa a su rostro, poco a poco, como si las pinturas más que aplicarlo, lo convocaran." (A,48)]; through portraits ("los cuadros que tan evidentemente pretenden inmortalizarla" A,12); and, naturally, through her films, "máscaras de juventud" (A,152). Self-delusion aids Claudia in envisioning herself as always beautiful, always triumphant:

> Tú sabes que sólo quiero durar. (ZS, 9t),
>
> Nadie se queda más que yo. Ustedes pasan. Yo duro. (ZS, 134).

Carlos Fuentes' utilization of the *doppelgänger* theme throughout his fiction serves several purposes. Most evident is the indepth examination of the identity crisis which, although a common Mexican preoccupation, is a universal problem. Guillermo is perhaps the prime example of this disintegration of personality for, symbolically, he is transformed into a dog at the end of *Zona sagrada*.

Another important element is the employment of the "double" to illustrate man's obsession with immortality and his basic fear of death. On an individual basis, Fuentes' characters cling desperately to life by capitalizing upon their self-created second images. Although one character, Consuelo, achieves a certain degree of success in this pursuit, ultimately she fails. Exhausted by mental struggle at the *novella's* close, the woman states: "Estoy agotada. Ella ya se agotó. Nunca he podido mantenerla a mi lado más de tres días." (A,59). Fuentes suggests that immortality can be realized only on a second level of comprehension, that of collective man. In this sense, Siger becomes a mouthpiece for Fuentes' personal ideas. Man maintains his individuality at the cost of his immortality, but the essence of life that is common to all human beings lives on indefinitely.

The "double" in Fuentes allows the author to explore, within his fictional world, the realm of ambiguity characteristic of the contemporary novel in Latin America. The Mexican feels an intrinsic need to picture man as he really is, a truly ambivalent being. No well-defined traits of black and white, good or bad, can be indiscriminantly assigned to Fuentes' creations. They are complex figures that reflect the many psychological "selves" that reside in the subconscious domain of the mind.

The "double" in Fuentes' fiction should not be overlooked nor underestimated, for it aids dramatically in the comprehension of such enigmatic works as the three examined here. Yet, more than this, the novelist must be recognized for having forged ahead in his utilization of this centuries-old

concept through amplifying the traditional two-part juxtaposition of the "double". The advent of multiple personality in fiction affords the author new avenues in the analysis of human character; the novelist may explore not only what regulates human psyche in the present, but also what has affected man in the past and what will mold his life in the unknown realm of the future.

Susan Schaffer
University of California, Los Angeles

NOTES

1. Fuentes' two most recent works, *Cambio de piel* and *Terra nostra*, incorporate the "double" theme into their frameworks, but due to the limitations of this essay, they will not be analyzed here.

2. Octavio Paz has undertaken the task of analyzing this crisis in such works as *El laberinto de la soledad*. Furthermore, the theme is a constant in his poetry as well as in that of Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Juan José Arreola, Ramón López Velarde, etcetera.

3. Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, (México: 1972), p. 25.

4. James Hasting, *Encyclopaedia of Religion and Ethics Vol IV*, (Edinburgh: 1935), pp. 853-857.

5. Ibid, p. 853.

6. Otto Rank, *Beyond Psychology*, (Camden, N.J.: 1941), p. 66.

7. Claire Rosenfield, "The Shadow Within: The Conscious and the Unconscious Use of the Double", *Daedulus* (1963), p. 340.

8. Textual references will be noted in the body of this essay in the following manner: *Aura* as A, *Zona sagrada* as ZS, *Cumpleaños* as C, followed by the page number which corresponds to the quote.

9. This generalization excludes secondary double figures such as Claudia's secretary Ruth and George's housekeeper-lover Nuncia.

10. The articles referred to here are Gloria Durán's "Carlos Fuente' *Cumpleaños*: A Mythological Interpretation of an Ambiguous Novel," *Latin American Literary Review* (Spring-Summer, 1974), pp. 75-86; Gloria Durán's *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes* (México: 1976); and Richard Callan's "The Jungian Basis of Carlos Fuentes' *Aura*", *Casa de las Américas* (1962-1963), pp. 64-75.

11. Callan, "Jungian Basis of Carlos Fuentes' *Aura*", p. 66.

12. *Ibid*, p. 74.

13. Rank, *Beyond Psychology*, p. 76.



Romance scholarship: Current perspectives*

Any student of Romance linguistics and literature, including those who have been teachers for many years, is easily bewildered by the sheer volume of printed material which is taken to constitute the legacy of Romance scholarship to date, a volume of material which keeps proliferating faster than the most avid reader could possibly desire. But he is even more easily bewildered by the conflicting methods, views, aims, conclusions and terminologies of the numerous authors he is tacitly or explicitly invited to take as models or at least as reliable points of departure. This situation might very well prove insurmountable for the beginner, especially if he is told, as is often the case, that "apprentices in the Romance field have to become acquainted with [the] vast amount of work done by their predecessors" (Possner, 412).

Given that it is materially impossible for any student to read during his short graduate years the vast amount of material accumulated to date, he must necessarily be selective from the start if he is to accomplish something in his lifetime. However, at present there is no effective way of discriminating between the research (old or new) which represents a real contribution or at least a step forward and that which is devoid of content or which leads to a blind alley and can only have antiquarian interest (when it is old enough). It seems that most historians of Romance scholarship tend to show far greater interest in finding out and giving a precisely accurate account of what the thinking of their predecessors was than in looking at their work, as the art lover does, to try to find in it something which is still of value in itself, not as a mere relic of the past, something that perhaps obtains part of its value because it represents the gropings of earlier generations, within the limitations of their time, toward concepts, ideas and insights which were to be developed years, perhaps centuries, later. A good example of this approach is Professor Richard Ogle's recent UCLA dissertation on the history of the notion of natural order in syntax, which, incidentally, includes an extensive discussion of much Romance scholarship rarely, if ever, encountered in the publications of most contemporary Romance scholars. In fact, for over a century Romance scholarship has usually been defined so narrowly that it has excluded even true "classics," such as Beauzée, Soares Barbosa or Bello, although these excluded classics could provide a far better point of departure than many writings recommended far more often. What is worse, it is not rare to discover that some of the most insightful and possibly helpful contributions within the more narrowly defined Romance tradition do not find their way to those disheartening reading lists dreaded by many students, not infrequently the best and most creative, who, understandably enough, are the ones least eager to plunge head on into the bottomless pit of erudition.

This imbalance and the difficulties of selecting from such a vast and diverse array of materials will be corrected, hopefully, in the near future. The very real progress made by linguistics in recent years, the new levels of sophistication reached by the best linguistic research, and the resulting new perspective on the past have recently sparked a new and, to my mind, very healthy interest in the history of the field which, no doubt, will result in a serious effort to reevaluate the works of our predecessors on their real merits rather than on their presumed authority, using as a yardstick a holistic theory of grammar in which phonology and morphology appear in their proper place, rather than stealing the center of attention. For the moment, however, this falls within the class of desiderata, so the student who is confronted with the present, intractable situation and the urgency to begin somewhere will have to turn for advice to anyone who can be of help. In the somewhat confused state of affairs that still seems to prevail today, there is no easy answer for many of his possible questions, but precisely for this reason it is all the more imperative for the responsible teacher to try to delimit at least some firm ground and to tentatively chart a fairly safe and potentially creative course. There is no question that this is, at the moment, an extremely hazardous enterprise, laden with perhaps

*Opening address, Second Convocation on Romance Linguistics and Literature, Los Angeles, October 1975.

insurmountable difficulties, but the risks have to be taken. My hope is that what I'm about to say will qualify as a fairly noncontroversial and positive contribution, no matter how modest, toward the desirable goal.

The increasing appeal of linguistics as an undergraduate subject, which is likely to continue, at least for some time, and the new trends towards interdisciplinary studies, are making it necessary for the language teacher and the literature teacher to face problems practically nonexistent a few years ago. Chances are that sooner or later the teacher will have in his classes students who already have a fairly good grasp of some basic results obtained in the study of language and who will not be satisfied with less rigorous explanations. The situation might be even more uncomfortable at the university level. The only way for the would be teacher to avoid embarrassment is for him to become acquainted from the start with the most essential features of the Chomskian system of concepts, often found in current basic publications on language and literature, and which seems to be here to stay. If a fair degree of familiarity with the basic concepts and results of present-day linguistics is highly recommendable for any teacher seriously concerned with his professional competence, it is an inescapable duty for the Romanist concerned with the future of his discipline, as Professor Rebecca Possner argues in the concluding section on the prospects of Romance linguistics which closes her revision of the Iordan-Orr introductory manual:

> Certainly [she writes] the requirement for more technical know-how and more 'professionalism' in present-day linguistics . . . can tempt Romanists to abandon interest in modern developments, as being outside their competence. My own feeling is that this would in the long run be fatal to Romance linguistics, which would fail to attract talented theory-oriented younger scholars and so gradually fade out. There must therefore be encouraged, within the Romanist sphere, the existence of scholars who are primarily linguists, . . . concerned primarily with theory and methodology but with special interest in the Romance languages (539).

One might object to the apparent implication that it is natural for Romance scholars who are not primarily linguists to abandon interest in modern developments, but one can hardly object to the idea that Romance scholarship cannot afford to turn its back on methodology and theory. In particular, a mastery of the best established principles, techniques and results is a requirement *sine qua non* for every creative student who is willing to take advantage of the fact that, as Professor Possner appropriately points out, the well-documented Romance languages can provide an excellent "testing ground for hypotheses about language development and structure" (540).

This is not to say a student should be ready to believe that anything written in the last few years is necessarily more worthwhile reading than something written years or even centuries ago. Every piece of work should be judged on its merits, since papers of recent date might very well make less sense than much older ones. It is true that a discovery presented in a systematic and precise way is usually far more reliable and illuminating than a proposal which is not clear and explicit, but fancy notational flourish is no substitute for insight, even for poorly articulated insight, old or new. Being old-fashioned in preferring old insight to recent fancy nonsense will do no harm to Romance scholarship. What can do real harm to it and lead directly to a serious crisis is the old-fashionedness of being "somewhat outside the mainstream of developments in contemporary linguistic theory," as Romance scholarship is or has been, if we are to believe Professor Stephen Ullman, quoted by Professor Possner in a footnote to the following passage:

> . . . Romanists unite to bewail the crisis that their discipline is passing through. The symptoms are not hard to see: the prestige that once attached to Romance linguists is lost, and now accrues to the more theoretically minded 'scientific' linguists . . . The Romanist, in objecting to new trends, is often put in the position of the testy old man who cannot keep up with activities of nimbler youth. In short, Romance linguists often appears old-fashioned, a refuge for the slower-witted but conscientious academic 'swot' (411-12).

(It should perhaps be pointed out that 'swot', an alteration of 'sweat', is a British term for 'grind', meaning 'a student who has to go through an excessively tedious and unrewarding labour or routine'.)

In my view, the complicated etiology of this crisis is buried deep in the past, even though the symptoms are perhaps more visible now than before. Looking at the intellectual history of the last five hundred years from the vantage point of what seems best established today, it is not difficult to identify at least three causes which have no doubt contributed their share to the present abnormal

condition bewailed by Professor Possner. These three causes are, in a nutshell, the following tendencies: First, the tendency to lose sight of the unity of scientific inquiry; second, the tendency to lose sight of the unity of linguistic inquiry; and, third, the tendency to lose sight of the unity of grammatical inquiry. To these tendencies toward disintegration we could still add the tendency to believe that most aspects of the study of literature do not require a solid linguistic foundation, an idea which often goes unchallenged nowadays. I would like to make a few observations about each of these tendencies.

The first one, which is responsible for the split between the so-called "two cultures", seems to have put the humanities, and not only Romance scholarship, on the wrong course more than once. It may very well be that truly creative discovery in the humanities is less within reach of humans than discovery in the natural sciences, but there is no question that the basic methodology is essentially the same, and so is the basic goal. This common goal is the construction of empirical theories based on reliable and significant evidence by means of sound argumentation. It goes without saying that this doesn't mean the humanities (including the so called "social sciences") should do no more than imitate the surface features of the natural sciences and simply borrow their terms. It is not a question of working within the framework of the natural sciences, but rather on the analogy of the natural sciences—a very different matter. Surely, the basic methodology of rational inquiry, and in particular, the need for adequate evidence and sound argumentation, cannot change when one moves beyond the natural sciences in the narrow sense. I take this to be fairly noncontroversial.

I would hope also that the following principle is fairly noncontroversial: Meaningful research can only be carried out within the framework of a precise theory which defines a system of basic concepts. In the particular case of language, some of these concepts might in fact be very close to concepts already found in traditional grammar, for example, concepts such as "sentence", "phrase", "noun", "verb", "main clause", "anaphora", etc.; other concepts, for example "bound trace", might be only three or four years old. One thing that seems clear is that the general theory of language has to go far beyond what can be found in the traditional reservoirs of Romance scholarship in the widest sense.

This is because of the second tendency I referred to above, the tendency to lose sight of the fundamental unity of linguistic inquiry. Romance scholars have often been too given either to parochialism or to versatility of the shallowest kind. However, usually the most valuable and deepest results are not obtained through samplings quickly gathered from an array of languages, but rather through sustained effort in the study of a single system. It is no accident that there is no Romance counterpart to Otto Jespersen, who so clearly followed in the footsteps of Wilhelm von Humboldt.

In fact, if my information is complete enough, only one Romance scholar, Andreas Blinkenberg, who happens to be Danish also, can be said to have been considerably influenced by the great Jespersen. I should point out here that Jespersen's 1924 masterpiece *The Philosophy of Grammar*, of very general interest even today, is not even mentioned in the Romance introductory manuals, although many of his chapters, for example those on time and tense or direct and indirect speech, can be of greater help to the Romance student than most things done within Romance, even in very recent years. This is also true of many chapters of the *Minerva*, published in 1587, but the name of Sanctius is rarely to be found in the usual registers of Romance scholarship, nor is it less rare to find those of his most accomplished followers, although they were clearly doing Romance linguistics. It seems that most Romance scholars have always been too eager to cash in on the easiest returns, often overlooking the richer and potentially more productive ideas. Even Hugo Schuchardt, who is without question one of the most theoretically inclined and open-minded Romance scholars, seems to be at his best within fairly narrow confines of limited provinces of grammar. And yet without a general theory of language true discoveries are so unlikely that one could say they are virtually out of reach. An obvious reason for this need for a general theory is that every Romance speaker acquires without difficulty a rich and highly intricate and complex system that is hopelessly undetermined by the fragmentary evidence available to him, which is compatible with far too many possible explanatory theories, mutually inconsistent but adequate to the data. Since the Romance language learners succeed in reconstructing at least one such system in a highly uniform way, it follows that they are naturally endowed with a system of principles which guide them as they proceed without their being conscious of it. Unfortunately for Romance linguistics, these principles are not directly available to the conscious mind, nor are they reachable through introspection. They can only be discovered the hard way, in

the course of successful empirical research. This is one more reason why scientific inquiry into the nature of language is so difficult and so limited in its results, even when carried out within the framework of a fairly developed general theory.

With all this in mind it is easy to see that to ignore the major gains that have been made in the theory of language is enough to jeopardize the very possibility of success in the Romance field. On the other hand, the data from any language may lead to disconfirming or revising the general theory, since this theory must be consistent with each and every language. Ideally, then, the most ambitious research on a particular Romance language should have a dual purpose: On the one hand, the discovery of a particular grammar with the help of linguistic theory, thus contributing also to a general Romance grammar; on the other, the testing of a general theory or subtheory against every sort of crucial evidence found in the language under investigation, in particular against evidence which is peculiar to that language (for example, the agreement of infinitive forms in Portuguese).

This brings us to the third tendency towards disintegration, to lose sight of the fundamental unity of the grammar of a language. As with the blind man of the story, the student who doesn't have a perspective on the whole system might take the trunk of the elephant to be a tail, or, even worse, he might take a limb to be a central part of the body—or even a wall. This tendency to forget that everything in the grammar is part of a single intricate system, and that some parts are more central than others, is to a great extent a consequence of the remarkable early successes of Indo-European historical phonology, which made use of an extremely rudimentary concept of language that unfortunately became virtually dominant in Romance scholarship in the narrow sense down to our own day. Rudimentary not only in relation to later conceptions, but also in relation to conceptions of the early XIX century and before. Thus, in the very years that saw the publication of Diez's comparative grammar, his contemporary Andrés Bello, born in Caracas, Venezuela, in 1785, conceived the grammar of a language in a way that can be construed as a fairly clear anticipation of very recent conceptions, as was pointed out in the journal *Romance Philology* about ten years ago. For Bello, a grammar of Spanish is "a theory which brings out the system of the particular language in the generation . . . of its inflections and in the structure of its sentences, free from certain Latin traditions which do not fit it at all" (IV, p. 9). He goes on to clarify that by "theory" he doesn't mean "metaphysical speculation" (elsewhere he says that a theory is "una visión intelectual de la realidad de las cosas", an intellectual conception of the reality of things). In an earlier work on time and tense he had already written that the meanings of the verb forms "present a chaos in which everything seems arbitrary, irregular and whimsical, but in the light of the analysis this apparent disorder disappears and in its place one sees a system of general laws which operate with absolute uniformity and that can even be expressed in rigorous formulations which combine and decompose like the algebraic ones". (See Otero, *Introducción*, I.9.) There is no question that for Bello a theory of grammar is an empirical theory. Paraphrasing Professor Possner (412) one could say that Bello would agree that open-air fieldwork and dusty and nondusty manuscripts and publications cannot safely be replaced by armchair speculation (as is often so typical among some of those often taken as authorities, if one may be allowed to turn Professor Possner's focus around), nor can inexplicit and unargued pronouncements be a substitute for a careful working out of the problems and a clear and precise presentation of the results. Even the problems posed by the study of syntax, which appears to be the central component of a grammar, are no longer beyond the scope of the technique and understanding available, as they have been for years.

In particular, the problem of rule-governed creativity in language simply could not be formulated with sufficient precision to permit research to proceed very far, a situation which didn't change radically until the second half of this century. Whether the extremely narrow range of many Romance scholars was or was not justified in the past, today it would be completely anachronic. But even within the confines of historical phonology the results of many years of work have left many things undone, among them some that are rather elementary, judging by some ideas not found in the literature until the 1970's. This is no doubt related to the lack of a sufficiently developed theoretical framework even for phonology.

It seems to me that the lesson one can learn from all this is that the student who wants to be able to read or assimilate the best work done in Romance to date has to begin by mastering the basics of the theory of language underlying much of the best recent work on Romance and other languages.

If, in addition, he takes a creative approach to the enterprise and aspires to be able to make contributions of his own, he will have to be trained in the art of contructing good linguistic arguments. But trying to learn this from the most accomplished masterpieces might be like trying to learn how to play the guitar by listening to many records by Andrés Segovia. The student needs to begin at the beginning, with the most clearly spelled out work. If he can only resort to printed sources, he will necessarily have to go outside Romance scholarship for the most general introductions.

For example, a good introduction to the art of argumentation in syntax is the one by Akmajian and Heny for English, published a few months ago by the MIT Press. A good place to begin the study of an important area of Romance syntax is the 1972 doctoral dissertation on Portuguese complementation by Antonio Carlos Quicoli, an outstanding young Romanist from Brazil. Quicoli's dissertation is in any case a must for every Romance scholar, and not only for those specializing in Portuguese. This is not to say that it is free from shortcomings. I understand that Quicoli himself has already improved considerably the treatment of some of the questions he dealt with in 1972.

After reading Quicoli's dissertation it will be much easier to understand the extended and careful monograph on French syntax by Richard Kayne published by MIT a few days ago. The student who works through this book will be able to notice, for example, that the name of Jean-Claude Milner, one of the youngest and most competent French linguists, appears in it side by side with the name of Philipe Martinon, born almost a century earlier, and that Kayne explicitly recognizes his debt to Martinon, which he says he consulted extensively, while some of the better known authorities of Romance scholarship are not to be found in Kayne's bibliography (on the other hand, the name of Philipe Martinon is not even mentioned in *An Introduction to Romance Linguistics, its schools and scholars* by Iordan, Orr and Possner, published in 1970 by the University of California Press, to mention just the one closest to home).

If the student prefers to begin with the study of the other type of complementation (taking the term complementation in a wider sense), he might turn to Professor Susan Plann's UCLA dissertation on relatives in Spanish or to Milner's work and to Vergnaud's MIT dissertation on French relatives. Emonds' recent article on French clitics can be better understood within the framework he develops in his forthcoming book (which, incidentally, should be required reading for every linguist), and so can Strozer's dissertation on Spanish clitics. This is only a brief sample, but in my view it includes some of the very best work readily available on Romance syntax, and, if I am not mistaken, it represents considerable progress and brings about a change of perspective on the subject.

I would like to close with a few words about the literature side of Romance scholarship. Since I have already taxed your patience enough, I will touch only briefly on a single topic. It is a central topic in a major work by a Romance scholar. The book I have in mind is the famous *Mimesis*, written by Erich Auerbach, whose name is barely mentioned in the Iordan-Orr-Possner survey, thirty years ago in Istanbul. In my opinion the significance of this book has not been fully appreciated. This is perhaps due in part to the fact that its sub-title, "Represented reality in Western literature", appears in the English translation, inexplicably, as "The representation of reality in Western literature".

As Käte Hamburger points out in her book *Die Logik der Dichtung*, published in 1957 (the very year of Auerbach's death), he uses the term *mímesis* in its proper Aristotelian sense and, like Hamburger, and like Jespersen before both of them, he tries to relate the implications of the so-called "erlebte Rede" or "free indirect speech" (treated already with insight in Jespersen's book) to the Aristotelian notion. The point I want to make here is simply that, as Professor Ann Banfield has shown in an article published two years ago in *Foundations of Language*, the study of "free indirect speech" requires a considerable knowledge of grammatical theory. On the other hand, the grammatical elucidation of the intriguing literary phenomenon known as "free indirect style" throws considerable light on basic questions of literary theory, in particular on the notion of literary genre, as Professor Yuki Kuroda has argued, along Aristotelian lines, in a still unpublished paper. This is just one example of the relevance of linguistics to the study of literature, but its importance cannot be easily overestimated. (Another interesting recent contribution is Mitsou Ronat's discussion of the implications of the dispute between the school of La Pléiade and the school of Lyon.)

Since there is no time for a fuller development of the topic and I will be delivering a paper on Vargas Llosa touching on it in the near future, I will say no more about it now. But I would like to stress here that, again as in the case of the guitar and Segovia, it will be much easier for the average student to

come to do creative work as a literary scholar after he learns enough linguistics to tackle this and other literary topics than after he reads a good number of exceptional works by highly gifted literary scholars who rely heavily on their own ingenuity and tremendous erudition. For example, to do something in the order of Francisco Rico's monumental study on Petrarch, one has to be born a Francisco Rico, while to be able to do original work on something which can be submitted to systematic and really meaningful exploration following explicit principles is usually possible, and often rewarding, after acquiring some basic knowledge that every student can eventually master.

In closing, I would like to mention that Professor Yakov Malkiel pointed out some time ago that for many years "practitioners of Romance linguistics in this country had found it hard to walk with heads erect" because of the "acute awareness" and the "frequent . . . painful reminders of the relative weakness of their discipline in comparison to its rivals, of far more obvious appeal" (Possner, 410n). It would seem that an unfailing antidote against a recurrence of such a condition, which correlates with the abnormal condition discussed by Professor Possner, would be to show a readiness to take Romance scholarship back into the mainstream of intellectual developments, rather than persisting in keeping it aside as a "highly atypical subdiscipline", to use an expression often quoted with approval. There is little doubt that all of us, and in particular the students who have their whole professional life ahead of them, have much to gain from it.

Carlos-Peregrín Otero
University of California, Los Angeles

REFERENCES

Akmajian, Adrian, & F. Heny. *An Introduction to the Principles of Transformational syntax*. The M.I.T. Press, 1975.

Auerbach, Erich (1892-). *Introduction to Romance Languages and Literature* [1944]. New York: Capricorn Books, 1961.

———. *Mimesis*. The representation of reality in Western literature [1946]. Garden City, New York: Doubleday, 1957.

Banfield, Ann (1941-). "Narrative style and the grammar of direct and indirect speech", *Foundations of Language* 10 (1973), 1-39.

Bello, Andrés (1781-1865). *Obras completas*. Caracas: Ministerio de Educación, 1951-1962 (20 vols.).

Emonds, Joseph E. (1940-). *A Transformational Approach to English Syntax*: Root, structure-preserving and local transformations. New York: Academic Press, 1976.

Hamburger, Käte (1896-). *The Logic of Literature* [1957]. Indiana University Press, 1973.

Iordan, Iorgu (1888-). *An Introduction to Romance Linguistics. Its Schools and Scholars*. 2. ed. Revised and with a supplement, Thirty Years On, by Rebecca Possner. University of California, 1970.

Jespersen, Otto (1860-1943). *The Philosophy of Grammar* [1924]. New York: W. W. Norton, 1965.

Kayne, Richard S. (1944-). *French Syntax: The Transformational Cycle*. The M.I.T. Press, 1975.

Kuroda, S.-Y. (1934-). "Reflections on the foundations of narrative theory from a linguistic point of view" [1973], in Teun A. van Dijk (ed.). *Pragmatics of Language and Literature*. Amsterdam: North-Holland, 1976, 107-140.

Milner, Jean-Claude (1941). *Arguments inguistiques*. Paris, Mame, 1973.

———. *Quelques operations de determination en français: Syntaxe et interpretation*. Thèse presentée devant l'Université de Paris VII le 21 juin 1975. Université de Lille III, Service de Reproduction des Thèses, 1976.

Ogle, Richard (1942-). *Natural Order and Dislocated Syntax*. An essay in the history of linguistic ideas. University of California, Los Angeles, 1974. (Doctoral dissertation.)

Otero, Carlos-Peregrín (1930-). "Gramaticalidad y normativismo", *Romance Philology* 20 (1966-67), 42-66.

———. *Introducción a la lingüística transformacional*[1968]. 4. ed. México: Siglo XXI, 1976.

———. "Vargas Llosa: Teoría y práctica", *Grial* 51 (enero-marzo 1976), 18-34. Reprinted in *Cuadernos de Ruedo Ibérico* 51-53 (Mayo-oct. 1976), 211-23 (con una nota preliminar de Juan Goytisolo).

Plann, Susan (1946-). *Relative Clauses in Spanish*. University of California, Los Angeles, 1975. (Doctoral dissertation.)

Quicoli, Antonio Carlos (1942-). *Aspects of Portuguese Complementation*. State University of New York at Buffalo, 1972. (Doctoral dissertation.)

Rico, Francisco (1942-). *Vida u obra de Petrarca*, I: Lectura del *Secretum*. Università di Padua, 1974.

Strozer, Judith R. (1947-). *Clitics in Spanish*. University of California, Los Angeles, 1976. (Doctoral dissertation.)

Vergnaud, Jean-Roger (1945-). *French Relative Clauses*. M.I.T., 1974. (Doctoral dissertation.)

La aportación cervantina a "Yo soy aquel que ayer no más decía"

La presencia de Cervantes y sus obras en los *Cantos de vida y esperanza* se ha comentado con frecuencia; Darío mismo la señala en la *Historia de mis libros.*[1] Antonio Marasso, por ejemplo, afirma que los *Cantos* son "casi un elogio de Cervantes," e indica, además, que el primer verso de "Yo soy aquel que ayer no más decía" procede del *Viaje del Parnaso.*[2] Esta correspondencia merece más comentario que las pocas palabras que le dedica Marasso; es una alusión breve al poema cervantino, pero ofrece una vislumbre penetrante de la afinidad entre Rubén Darío y Cervantes y ejemplifica la estética alusiva e integrante de Darío.

Aunque los versos "Yo soy aquel que en la invención excede a muchos . . ." no son los primeros del *Viaje,*[3] aparecen en un momento clave del poema: cuando Cervantes se presenta como poeta a Apolo, enumerando sus muchas obras ya publicadas y anunciando la publicación próxima del "gran *Persiles*" (IV, 7-68).[4] Sus palabras son una autodefensa además de una introducción, porque Cervantes se encuentra sin asiento—"Despechado, colérico y marchito" (III, 471)—entre sus compañeros de viaje, que están sentados. Se queja de la desestimación que recibe del "vulgo vano" que sigue a Apolo (IV, 7-12). Son palabras que señalan la significación más personal del *Viaje* para Cervantes, pues el conflicto esencial del poema no consiste en los episodios alegóricos en sí, sino en las relaciones entre Cervantes y los otros poetas y entre Cervantes y Apolo. Por consiguiente, el verdadero viaje es su viaje poético personal y, como propone Elias Rivers, aunque Cervantes emplea máscaras, ficciones mitológicas, parodia e ironía para distanciarse de la amargura que siente, el tema central es la reputación de Cervantes como poeta y crítico.[5] Además de revelar una preocupación con el desequilibrio injusto entre la buena poesía y el reconocimiento social y la recompensa económica que comenta Rivers, Cervantes indica sus propios esfuerzos por conseguir un equilibrio personal estético y espiritual. No oculta la dificultad que encuentra en mantener ese equilibrio; al contrario, la subraya mediante quejas y resistencias simultáneas, y mediante el diálogo que sostiene con Apolo. Introduce las palabras a Apolo señalando al lector el peligro de la indignación personal cuando dicha indignación se desliza en la composición poética (IV, 1-3), y más adelante en varios versos procura asegurarle que él se ha mantenido aparte de la perversión estética de la indignación, profesándose libre de la bajeza de la sátira y de la falsedad (IV, 34-36 y 61-63). De esta manera, aunque las quejas que presenta a Apolo indican su resentimiento frente al reconocimiento desproporcionado concedido a muchos indignos, al mismo tiempo testimonian que no se ha dejado llevar por esos sentimientos de injusticia.

Su esfuerzo por lograr una representación no perversa de la injusticia está a la vez enriquecido y distanciado por los otros significados alegóricos, religiosos y mitológicos del concepto de un viaje poético.[6] Además, tal esfuerzo abarca todos estos significados, pues la postura autobiográfica que adapta Cervantes en el *Viaje* aprovecha las muchas resonancias literarias de la representación del poeta como un peregrino que es al mismo tiempo un poeta individual y una figura más de la multitud de poetas-peregrinos históricos y contemporáneos, compañeros y competidores, buenos y malos. Por consiguiente, las parodias y burlas empleadas por Cervantes en la representación de este viaje y de la batalla entre los poetas buenos y los poetas malos no nacen simplemente de un impulso lúdico sino de un deseo de presentar su indignación y la tensión entre poetas de una manera no perversa; insiste en la riqueza de su propio poder de invención, pero presenta su resentimiento humorísticamente, confesándolo y castigándose por ello a través de la admonición de Apolo al final de su conversación (IV, 70-96). La confianza en sus propias habilidades creadoras contrasta con la incertidumbre que experimenta cuando no encuentra donde sentarse, y el contraste está acentuado por una confusión continua entre lo bueno y lo malo en cuanto se refiere a la poesía. Si cuando fue reclutado por el ejército apolíneo, Mercurio le había elogiado como el "Adán de los poetas" (I, 202), ¿por qué no recibe ahora el reconocimiento que espera?

Conviene señalar que tal confusión—llamado un "confusionismo básico" por Elias Rivers—"es un elemento fundamental y complejo del conflicto del *Viaje.*"[7] Y para subrayar que no es una función de su propio resentimiento, Cervantes no se representa como el único personaje perplejo. Apolo mismo confiesa que le había engañado la apariencia de algunos poetas malos:

No puedo imaginar cómo ha llevado
Mercurio estos poetas en su lista.
—Yo fui—respondió Apolo—el engañado;
Que de su ingenio la primera vista
Indicios descubrió que serían buenos
Para facilitar esta conquista. (VII, 115-120)

Puesto que la ambigüedad tan desconcertante dificulta las valoraciones estéticas, el consejo que ofrece Apolo a Cervantes tiene una importancia tanto práctica como espiritual: el poeta tiene que crear y confiar en sus propios juicios estéticos. El manto de la virtud que recomienda Apolo pide una resistencia y una confianza en las propias fuerzas creadoras que permiten la aceptación de la fortuna aun cuando no sea tan afortunada como uno quisiera. A tal virtud corresponde el equilibrio que afirma Cervantes en los últimos versos del autorretrato dirigido a Apolo: "Con poco me contento, aunque deseo/Mucho" (IV, 67-68).

Quizás el instinto poético de Rubén Darío le dejara percibir lo que no han visto muchos críticos literarios, pues penetró el denso marco alegórico del *Viaje*, eligiendo para el primer verso de su propio "Canto," precisamente el verso donde Cervantes se concede lo que consideraba el elogio más alto y significativo, el poder de la invención.[8] Esta selección, sin embargo, no es un comentario crítico por parte de Darío sino la aportación alusiva de toda una situación poética: el autorretrato de un poeta en términos de sus propias obras e invenciones frente a las ambigüedades que determinan el valor estético aparente, y frente a las exigencias estéticas pregonadas por los dioses—críticos Apolo y Rodó (a quien Darío dedica su poema y a quien se dirige implícitamente). Por supuesto, la situatión externa de los dos poemas es muy distinta, sobre todo porque la necesidad de explicarse que experimenta Darío no nace de la falta de reconocimiento que molestaba a Cervantes, sinó del predominio de un acercamiento crítico que no veía más allá de la superficie de sus poemas. Además, Darío representa los conflictos espirituales del poeta dentro de la propia conciencia sin objetivarlos en un en un viaje mitológico ni en los consejos y alabanzas de figuras externas. La analogía que enlaza los dos poemas se encuentra en el esfuerzo complejo de ambos poetas por establecer un equilibrio entre su propio talento creador y el clima estético que los rodea. Este elemento fundamental de "Yo soy aquel que ayer no más decía" está muy enriquecido por la alusión al *Viaje*, como se observa comentando los aspectos del autorretrato de Darío que recuerdan el autorretrato de Cervantes.

Los dos autorretratos ofrecen un resumen de la vida del poeta al mismo tiempo directo y estilizado, presentando como acontecimientos significativos las obras poéticas en vez de los incidentes cotidianos. Puesto que esa vida consiste en los poemas que ha escrito, para el poeta presentarse "sinceramente"—como explica Pedro Salinas—es representarse indirectamente en términos de la literatura, sus propias obras y su relación con las obras de otros.[9] La alusión al *Viaje* refuerza esta fusión de vida y obra, pues además de la auto-representación por parte de Cervantes, los poetas mencionados en el poema cervantino son considerados buenos o malos respecto a sus obras o a su manera de escribir. Por ejemplo, en la gran batalla del capítulo VII, los poetas cobran una realidad y un valor militares en términos de sus poesías; sus libros son sus armas además de una indicación reveladora de su propia naturaleza:

Y, cual si fuera de una culebrina,
Disparó de sus manos su librazo,
Que fue de nuestro campo la ruina.
Al buen TOMAS GRACIAN mancó de un brazo;
A MEDINILLA derribó una muela
Y le llevó de un muslo un gran pedazo. (VII, 223-28)

Por consiguiente, cuando Darío y Cervantes insisten en su sinceridad y honestidad como poetas, implícitamente subrayando la veracidad de sus autorretratos, no se refieren a los hechos que narran (imágenes de la vida "verdadera") sino a la creación de sus obras y sobre todo del amor de toda la vida que profesan por la poesía y la belleza. Aunque el autorretrato de Darío está mucho más desarrollado que el de Cervantes, los dos asumen la misma postura; una fe en el arte, en la experiencia de la belleza que posibilita y en sus propias invenciones que los sostiene frente a la desestimación o malentendido de sus críticos y la maldad de los muchos poetas que escriben para satisfacer a las masas.

Este esfuerzo espiritual, acompañado por la tranquilidad que nace de una confianza en su propia voz poética, es lo que, para Darío, compone la virtud del poeta: "La virtud está en ser tranquilo y fuerte;/con el fuego interior todo se abrasa." Es la misma calidad espiritual que describe Cervantes cuando afirma una virtud que le permitiera evitar el mal de "La mentira, la fraude y el engaño,/ De la santa virtud total ruina" (IV, 62-63). De esta manera, aunque son diferentes las condiciones externas de la vida de los dos poetas, Darío puede emplear el equilibrio espiritual de Cervantes para aumentar la tensión y el conflicto que caracterizan su propia virtud, la cual—en los dos poemas—es un estado de ánimo dinámico en vez de un nivel espiritual estático. Darío explica claramente el efecto que la virtud del arte ha tenido en su espíritu:

Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia
el Bien supo elegir la mejor parte;
y si hubo áspera hiel en mi existencia,
melificó toda acritud el Arte.[10]

Y puesto que mucho más que una apreciación de objetos bellos, este Arte es una experiencia de obras ajenas, se observa mejor el efecto de la poesía en el espíritu del poeta, específicamente en una lucha espiritual como la que presenta Cervantes en el *Viaje*. Un terceto como el siguiente puede ejemplificar el agente de melificación señalado en la estrofa rubendariana. Su ejemplo combina con la gracia de Dios e influye directamente en la conciencia estética del poeta, reforzando su separación de la perversión y la debilidad de la indignación, la amargura y la melancolía:

Tuve, tengo y tendré los pensamientos,
Merced al cielo, que a tal bien me inclina,
De toda adulación libres y esentos. (IV, 58-60)

El origen del primer verso de "Yo soy aquel que ayer no más decía" y la situación mitológico-alegórica que lo acompaña sugieren otras alusiones al *Viaje* en éste y en otros poemas de los *Cantos*. Algunas de estas alusiones adicionales confirman la alusión del primer verso; otras sin duda no se refieren exclusivamente al *Viaje*, pues pertenecen al mundo de símbolos mitológicos y alegóricos que emplea Darío en toda su obra (por ejemplo el agua castalia, Pegaso, el predominio de la luz y la presencia apolínea). Sin embargo, estas referencias menos específicas quedan enriquecidas por su coincidencia con el *Viaje* porque les otorga una dimensión adicional. Todas las referencias clarifican la designación—hecha por Marasso—de los *Cantos* como elogio a Cervantes.

Además de los tributos famosos que rinde al personaje cervantino en "Cyrano en España" y "Letanías de Nuestro Señor Don Quijote," Darío expresa su admiración por Cervantes en "Un soneto a Cervantes." Cuando escribe que "El es la vida y la naturaleza," afirma la vitalidad cervantina y el consuelo con que le compensa en su soledad. Es evidente que, para Darío, Cervantes no es una figura literaria sino una presencia actual que alivia sus horas de "pesadumbre y tristeza." Tal alivio se debe precisamente a la fuerza espiritual que define la virtud del poeta en "Yo soy aquel que ayer no más decía," pues la "tristeza inmortal" de Cervantes no conlleva tristeza ni melancolía sino regocijo al mundo. También nombra Darío a Cervantes en el "Canto XI" donde le incluye en una declaración de resistencia estética y espiritual que continúa el concepto de la virtud planteado en "Yo soy aquel que ayer no más decía." Cervantes no es uno de "los negros corazones" del "Canto XI" que tienen "conciliábulos de odio y de miseria," pues en "Un soneto a Cervantes" figura como "Cristiano y amoroso caballero." En el "Canto IX," donde Darío exhorta a los poetas a que soporten el antagonismo "de abajo" mediante una resistencia no mórbida ni rencorosa, fortalecidos de "una soberbia insinuación de brisa/y una tranquilidad de mar y cielo. . . ," todos los elogios incluyen implícitamente a Cervantes.

El uso rubendariano de todas estas alusiones, y sobre todo el uso perceptivo y recreativo de "Yo soy aquel" está aprobado y aun sugerido por Cervantes mismo en el *Viaje*, en la forma de una ordenanza de Apolo en la "Adjunta al Parnaso": "Item se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera; que en tal caso tan ladrón es como Caco" (p. 122). Es una de las exigencias apolíneas más interesantes, pues como señala Edward C. Riley, el pasaje "tiene todas las trazas de ser un préstamo del *Cisne de Apolo* de Carvallo. . . . Su asunto es, precisamente, los límites del préstamo poético; lo cual constituye justamente la especie de juego literario que agradaba a

Cervantes."[11] Puesto que Cervantes recrea el pasaje de Carvallo que incorpora en la "Adjunta," no se le puede acusar de haberlo hurtado; al contrario, el pasaje ejemplifica la fusión de imaginación e invención que Cervantes admira tanto, además de la conciencia estética—la razón creadora—que exige del poeta.[12] Al emplear un verso del *Viaje*, Darío cumple con todos los requisitos cervantinos pertinentes al préstamo literario como un principio estético. No toma todo el verso y la alusión demuestra una intención estética bien consciente. Elige un verso clave del *Viaje* que conlleva a su poema el conflicto más personal del poema cervantino, juntando a los dos poetas mediante el aspecto más significativo de su vida y sugiriendo que son los dos peregrinos en el mismo viaje intemporal donde Darío encontró sus fuentes. O más bien son amigos en lo que Roberto Armijo llama "una submergida influencia de voces milenarias," un "existencialismo vital . . . de alcurnia."[13] Este enlace intuitivo entre poetas que trasciende épocas históricas es lo que resalta de la coincidencia entre las dos manifestaciones de "Yo soy aquel," importante porque posibilita una nueva apreciación del poema cervantino mediante uno de los principios estéticos del mismo Cervantes. Además demuestra el afecto que guiaba a Darío en la selección de sus fuentes y refuerza la hermandad de poetas que celebra y pide en el "Canto IX" ("¡Torres de Dios! ¡Poetas!"). Emplea el equilibrio espiritual de un poeta desestimado pero risueño para ejemplificar el equilibrio que desea él mismo y para afirmar el vínculo espiritual que existe entre poetas a través de los siglos.

Carol Maier
Bradley University

NOTAS

1. Rubén Darío, *Historia de mis libros*, *Obras completas*, XVII (Madrid: Mundo Latino, 1917), p. 207.

2. Antonio Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, edición aumentada (Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1946), pp. 232 y 274. Consúltense también Alberto Sánchez, "Cervantes y Rubén Darío," *Seminario-Archivo Rubén Darío*, Madrid, No. 6 (1962), p. 39; Angel del Rio, "El españolismo en la obra de Rubén Darío," *Estudios sobre literatura contemporánea española* (Madrid: Gredos, 1966), pp. 99-102; Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, 3a ed. (Buenos Aires: Losada, 1968), pp. 39-41 y 221-23. Todas las citas y las alusiones a "Yo soy aquel que ayer no más decía" y a los *Cantos de vida y esperanza* corresponden a Rubén Darío, *Poesías, completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, 11a ed. (Madrid: Aguilar, 1968).

3. Miguel de Cervantes Saavedra, *Viaje del Parnaso*, ed. Francisco Rodríguez Marín (Madrid: C. Bermejo, 1935), capítulo IV, versos 28-29. Todas las citas al *Viaje* corresponden a esta edición, y se incluyen entre paréntesis en el propio texto o la página o el capítulo y los versos mencionados.

4. Aunque Cervantes se queja específicamente en el *Viaje* de su poco reconocimiento como poeta y señala las muchas dificultades técnicas y personales que le causó la poesía, su definición del poeta, no se limita a las obras en verso. Al contrario, el autorretrato incluye todas las obras cervantinas, indicando que Cervantes emplea el término "poeta" de una manera amplia que abarca todos los géneros literarios poéticos (novela, teatro, poesía) y todos los aspectos de su propia vida de escritor.

5. Elias L. Rivers, "Cervantes' Journey to Parnassus," *Modern Language Notes*, 85 (1970), pp. 243-48. Otis H. Green también comenta la relación íntegra entre la frustración de Cervantes y su representación formal en el *Viaje*; consúltese "*El Licenciado Vidriera*: Its Relation to the *Viaje del Parnaso* and the *Examen de ingenios* of Huarte," *Linguistic and Literary Studies in Honor of Helmut Hatzfeld*, ed. Alessandro S. Crisafulli (Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1964), pp. 213-20.

6. Para una explicación de estas dimensiones del *Viaje* consúltense: Benedetto Croce, "Due illustrazioni al *Viaje del Parnaso* del Cervantes," *Homenaje a Menéndez Pelayo* (Madrid, 1899), I, pp. 161-93; Ferdinando D. Maurino, "El *Viaje* de Cervantes y la *Comedia* de Dante," *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 3 (1956), pp. 7-12 y "Cervantes, Cortese, Caporali and their *Journeys* to Parnassus," *Modern Language Quarterly*, 19 (1958), pp. 43-46; Gustavo Correa, "La dimensión mitológica del *Viaje del Parnaso* de Cervantes," *Comparative Literature*, 12 (1960), pp. 113-24.

7. Elias L. Rivers, "*Viaje del Parnaso* y poesías sueltas," *Suma cervantina*, ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley (London: Tamesis Books, 1973), p. 143.

8. E. C. Riley, "El arte y la naturaleza: la imitación y la invención," *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. Carlos Sahagún (Madrid: Taurus, 1966), pp. 101-107.

9. Salinas, pp. 255-58.

10. Aquí usamos la edición organizada por Luis Alberto Ruiz, Rubén Darío, *Poesías completas* (Buenos Aires: Ediciones Zamora, 1967), p. 532.

11. Riley, p. 27.

12. Riley, "La imitación de los modelos," pp. 107-16; "La formación del escritor: *natura, studium, exercitatio*," pp. 117-25; "El arte y las reglas," pp. 35-53.

13. Roberto Armijo, "Rubén Darío y su intuición del mundo," *Estudios sobre Rubén Darío*, ed. Ernesto Mejía Sánchez (México: Fondo de Cultura Económica, 1968), p. 582.

Madre

Madre, dime
en qué campos te perdiste,
en qué vuelta del camino
te quedaste atrás,
qué zarza te prendió,
cuántas espinas
ensartaron tu carnecita
de niña envejecida,
en qué ramas se enredaron
tus pálidos cabellos,
qué pájaros picotearon
tus ojos de ciruela.
Por las noches te busco
por campos irreales.
Camino ansiosamente
por los retorcidos senderos
de tus cuadros,
por los vericuetos
que te gustan tanto,
pero nunca te encuentro,
pero nunca recuerdo
el lugar y el momento
en que te dejé.
¿Por qué no gritaste?
Ya no hay eco en Sorribes,
ya no hay lobos en la carvallera.
Eso era antes de la guerra.
Ya pasaron muchos años
desde cuando vestías
a tus pobres muñecas
con las sufridas hojas
de la higuera
y enmudecías
cuando llegaba la aviación.
¿Por qué no gritaste?
¿Dónde puedo buscarte
si no te hallo
entre la alfalfa
ni entre la hierba alta
y sé que los maíces
no pueden encubrirte?
Madre,
si no me lo dices,
¿cómo podré llegar
a tus labios de cereza inalcanzable?

Cristina González
Indiana University, Bloomington

Hijo del Barrio

El héroe ha regresado
  abran la boca
    recíbanlo a carcajadas
  llega en caja el héroe

Haremos hincapié, hincapié
  abran la boca
    el héroe ha regresado
recíbanlo a carcajadas

Hijo, hijo, ¿eres tú?
  abran la caja
abran la boca
  madre, el héroe
a carajadas ha regresado

Abran la boca, ¡pendejos!
  a carcajadas
  en caja
abran la boca
    madre
  hijo, hijo, ¿eres tú?
El héroe ha regresado

Hincapié, hincapié, haremos
  hincapié
el héroe ha regresado, ¡silencio!
  Silencio a carcajadas
a carcajadas en caja
    en su caja, caja de carcajadas

Hincapié, pendejos, abran la boca
  abran la caja, el héroe ha regresado
    ¡madre!

Juan Ramparts
University of California,
Los Angeles

Hegemony in *El Señor Presidente*: A Psychoanalytic Perspective

El Señor Presidente is primarily a novel about domination, its implications in the transmission of values, codes of behavior and conditions for survival. According to Weinstein and Platt, the stability of the individual depends on the stability of the state: the extent to which the individual can integrate id, ego and superego processes depends on the character of the society.[1] In Asturias' fictional system, the hegemonic state polarizes the society, pitting those with the president against those opposed to him. The condition which the dictatorship fosters is so pervasive, any form of opposition is virtually eliminated. The society becomes a nightmarish configuration involving terror, lies, death and disgust, a gestalt which reaches into the human psyche itself. Hegemony cannot be understood as partial influence in a society, it must be acknowledged as total; thus it intends a whole body of practices and expectations; it dictates the ordinary man's understanding of the nature of man and the world.[2] In the novel, Asturias unfolds a culture of domination, a complex pattern of structures of human interaction and language. He establishes a tension between the modes of repression and the need to break from them, a tension which becomes the controlling form of the narrative.

The pitiful character, El Pelele, who emerges from the Dantean pit of *pordioseros* in the first chapter, grotesquely prefigures each of the major characters in the novel. His condition is symptomatic of them all; his frenzied flight parallels theirs.[3] Close analysis reveals the effects of the culture of domination on this character and, therefore, the individual in this society. Weinstein and Platt argue that "the fundamental problem is not drive expression from within (Freud's primary concern) but assault on the personality from without; and the struggle at this level is not against onerous reality but against the loss of reality, or against the loss of a sense of integration with the world."[4] El Pelele represents this struggle for survival; his effort to escape the deadly structures which act upon him provides the model of enclosure and escape which underlies this novel.

Asturias establishes his relentless perspective of humanity in the first chapter. He assaults the reader's sensibilities by depicting the oppressive existence of the *pordioseros* who claw each other like caged rats:

> La noche los reunía al mismo tiempo que las estrellas. Se juntaban a dormir en El Portal del Señor sin más lazo común que la miseria, maldiciendo uno de otros, insultándose a regañadientes con tirria de enemigos que se buscan pleito, riñendo muchas veces a codazos y algunos con tierra y todo, revolcones en los que, trás escupirse, rabiosos, se mordían.[5]

These beggars spit, insult, elbow, bite and fight one another in the effort to horde whatever disgusting scraps they consider theirs. They insulate and alienate themselves rather than identify with each other. Out of this fear, neurosis and terror emerges El Pelele, a figure driven to the verge of physical and mental collapse by the taunts of his fellow beggars. They scream "madre" and El Pelele flies into uncontrollable frenzy.[6] He finds no peace from their constant assault.

Significantly, one more verbal assault occasions El Pelele's murder of El Coronel José Parrales Sonriente and accounts for his flight through the city. Not only does he flee out of fear of reprisal but also from some internal emotion triggered by the word "madre." The passage below, which closes the first chapter, illustrates El Pelele's instinctual behavior, a paroxism of violence that results in death for the Coronel and which ultimately will mean his own life:

> El bulto se detuvo—la risa le entorchaba la cara—acercándose al idiota de puntapié y, en son de broma le gritó:
> —¡Madre!
> No dijo más. Arrancado del suelo por el grito, El Pelele se le fue encima y, sin darle tiempo a que hiciera uso de sus armas, le enterró los dedos en los ojos, le hizo pedazos la nariz a dentelladas y le golpeó las partes con las rodillas hasta dejarlo inerte.
> . . . El Pelele escapó por las calles en tinieblas enloquecido bajo la acción de espantoso paroxismo. (p. 18)

El Pelele does not act; he reacts. He attacks not a person, but a voice which tortures him. The simple sentence, "no dijo más", is significant here for El Coronel will speak no more. The fact that he has died is secondary to his silence. The idiot's escape has nothing to do with remorse, but with irrational fear which manipulates yet remains "espantoso" or elusive as a ghost.

El Pelele may not understand what he runs away from, but he does run in search of something, his mother. The image of flight is regressive, an attempt to return to the security of the womb: "El Pelele huyó por las calles intestinales, estrechas y retorcidas de los suburbios de la ciudad." (p. 18)

He continues his quest half in reality, half in dream. He raises his hands to fight objects which in reality are inanimate, but in his perception they present a clear danger: "De repente se paraba, con las manos sobre la cara, defendiéndose de los postes del telégrafo pero al cerciorarse de que los palos eran inofensivos se carcajeaba y seguía adelante." (p. 19) He is compared to a prisoner who tries to escape from a prison of no walls "como el que escapa de una prisión cuyos muros de niebla a más correr, más se alejan." (p. 19) The futility of his flight is caught in this image; his prison is psychological, his search for peace a mental return to "Mother".

This regressive behavior points to a personality which has lost the ability to integrate completely with the world. According to Freud, man's ties to the external world lie in his helplessness which involves the control of anxiety and the mastery of stimuli through the mediating power and the mastery of stimuli through the mediating power of adult figures. According to his theory, anxiety is always linked to birth, the original traumatic event. Through maturation the individual learns to adapt, to make the anxious condition remote from reality. Yet, "the gradual ability to distinguish present (actual) danger from potential danger and situations of danger from traumatic situations is a measure of the maturity of reality testing; failure to make such distinctions is a sign of regression."[7] El Pelele is unable to make these distinctions, hence his compulsion to return to "Mother". Freud's theory helps us understand the ramifications of El Pelele's flight: his is not an escape from authority and punishment but an instinctual movement toward security.

Men struggle to retain a sense of control over their lives and in particularly intolerable situations the ego finds a precarious stability in submission. However, "persistent threats from the external world, particularly when it becomes clear that the ego by its own efforts cannot master these threats, will force the regression of drives to pregenital states and the regression of ego and superego functions as well."[8] When disintegration and regression occur, the complex and delicate interplay of id, ego and superego processes break down; the organization of the psyche reverts to lower levels. At this point behavior and thought become more characteristic of primary process thinking, where the pleasure principle, not the reality principle, holds sway.[9] This mode of behavior is characterized by a lack of logic, by emotionalism and the incorporation of contradictory material through the mechanisms of condensation, displacement and symbolization.

Anna Freud offers important distinctions between the different forms of regression: temporal, topographical and formal. The temporal regression occurs in aim-directed impulses, object representations and fantasy content. The topographical regression manifests itself in terms of hallucinatory wish fulfillments and the formal in terms of primitive methods of expression.[10] Her distinctions are useful when considering the case of El Pelele who clearly acts instinctively, whose behavior is not rational and who engages in hallucinatory wish fulfillments.

Midway between dream and reality, El Pelele conjures up a vision of his mother through contradictory images and condenses them into a symbol of "alivio y socorro." The person who triggers his vision, like Don Quijote's Dulcinea, is of low class. She is a cock-fighter's woman: "hembra de aquel cualquiera y mártir del crío que nació." (p. 23) Yet El Pelele is arrested by her movement and sound, "viento y hojas." He runs to her with tears in his eyes and she is transformed into the object of his quest:

> En el pecho maternal se alivió. Las entrañas de la que le había dado el ser absorbieron como papel secante el dolor de sus heridas. ¡Qué hondo refugio imperturable! ¡Qué nutrido afecto! ¡Azucenita! ¡Azucenota! ¡Cariñeteando! ¡Cariñeteando!" (p. 23)

In this fantasy he speaks without speaking. The primal guilt is voiced through his impassioned wish for forgiveness: "¡Perdón, Nañola, perdón!" The vision replies, mirroring his supplication, "¡Perdón, hijo, perdón!" Guilt unites them. Again he complains: "Nañola, me duele el alma";

she returns, "Hijo, me duele el alma!" (p. 23) Son and mother have become one. Their exchange culminates in an image which incorporates good and evil into one; innocence and guilt, anxiety and peace are inseparable:

> Soy la Manzana-Rosa del Ave del Paraíso, soy la vida, la mitad de mi cuerpo es mentira y la mitad es verdad; soy rosa y soy manzana, doy a todo un ojo de vidrio y un ojo de verdad: ¡los que ven con mi ojo de vidrio ven porque sueñan, los que ven con mi ojo de verdad ven porque miran! Soy la vida, la Manzana-Rosa del Ave del Paraíso; soy la mentira de todas las cosas reales, la realidad de todas las ficciones. (p. 24)

The image conveys a duality of perception thereby incorporating the ability to simultaneously see evil along with beauty. This ability alone constitutes a possible momentary escape from the surrounding horror.

El Pelele is able to find "madre" in this fashion. His regression is a mode of survival and Freudian theory illuminates the elements of his condition. Ultimately, El Pelele (as all the major characters in the novel) cannot escape his reality; he ironically returns to El Portal del Señor where he is assassinated. Other characters in the novel also seek escape through the process of projecting themselves out of their temporal situation and into a situation from the past. Their condition is a type of regression, though not one which can be satisfactorily articulated through classic regression theory.

The experience of Fedina Rodas parallels that of El Pelele as she attempts to project herself outside of the encompassing cell into the security of her home: "Reanimada, hizo esfuerzos para pensarse libre y lo consiguió. Vióse en su casa, entre sus cosas y sus conocidos." (p. 111) Similarly, in his dungeon, Cara de Angel transports himself back with Camila; he feels her body next to his. The tactile sensation is vivid but fleeting; like El Pelele he experiences only temporary escape. These are two examples of Asturias' use of the enclosure/escape model which he establishes in the beginning chapters about El Pelele. Through the repetition of this model Asturias conveys the disorientation of his characters.

In *El Señor Presidente*, repetition is structurally important in rendering the disintegrated personality. Asturias speaks of his particular technique in the following statement:

> Toda novela es por excelencia acción, movimiento, vida y, al mismo tiempo, es como la lente que recoge alrededor del hecho central todos aquellos elementos que se entrecruzan siempre que influyan en el lector para crearle la sugerencia de la verdadera vida.[11]

The "hecho central" of this novel is the dictatorship. The actions and movement he describes are both temporal and psychological. His repetitions constitute a linguistic montage which through juxtaposition and contrast create the illusion of eternal and internal movement, one not predicated on time or space, but on the inner organization of the psyche.[12] Camila's perception of motion pictures capsulizes his fictional method:

> Todo en movimiento. Nada estable. Retratos y retratos confundiéndose, revolviéndose, saltando en pedazos para formar una nueva visión, fugaz a cada instante, en un estado que no era sólido, ni líquido ni gaseoso, sino el estado en que la vida está en el mar. El estado luminoso. En las vistas y en el mar. (p. 80)

Whereas in film the result is progression, in Asturias' fictional system the result is negative movement which speaks of psychological disintegration brought about by instability.

Through this method Asturias brings together two opposites in order to present a total view of domination. His montage incorporates the temporal diachronic with the simultaneous unity of the synchronic.[13] He is able to define a world view through a dialectical emphasis on horizontal and vertical realities. This technique gives the condition of the dictatorship its totality.

The Asturias montage evident in the larger structural elements in the novel, such as the images of flight, is also present in the smaller unit, the sentence. In Asturias' style, sentence and words clearly correspond to the term coined by Frederic Jameson, the *art-sentence.*[14] Diachronic and synchronic elements are fused together to destroy any illusion of temporal security, or rather unity of time, place and action.

When Sra. Carvajal, for example, hears her husband is to be killed, her reaction is immediate dissociation:

No pudo hablar. Dos tenazas de hielo imposibles de romper le apretaban el cuello, y el cuerpo se le fue resbalando de los dos hombros para abajo. Había quedado el vestido vacío, con su cabeza, sus manos y sus pies.[15]

The passage is purely descriptive. The woman does not physically move, in fact she cannot even speak. The cold feeling assumes the form of claws which strangle her until her torso becomes non-existent and what remains is an empty dress and only fragmented extremities. From this external description of her shock, Asturias moves to an internal one, which he manages through what can be considered a linguistic shorthand:

En sus oidos iba un carruaje que encontró en la calle. Lo detuvo. (p. 215)

Sra. Carvajal visually and auditorily perceives the approach of the carriage, yet she is in a stupor and unconscious of what she perceives. The sound of the carriage moves through her ears: the use of the imperfect "iba" here connotes the action not completed in any specified time. In this manner, Asturias again describes her dissociation. Sra. Carvajal does not hear a carriage—all action of perception on her part is nullified. Rather, he places the carriage in her ear. The juxtaposition serves to illustrate a break with the moment that is psychological as well as perceptual. The change to the preterite "encontró" brings the perceiver closer within the realm of reality, and the final "detuvo" to the present. In one sentence Asturias synthesizes the diachronic relation with the synchronic. Her perception obviously reflects a reaction which knows no superimposed order but the order of the trauma itself.

The above sentences illustrate Saussurean syntagmatic and associative orders. The syntagmatic relation backward and forward in time is manipulated to indicate the illusion of temporal disorder. In a sentence such as the following in which Cara de Angel commences a mental litany which prefigures his death, the associative element is most evident:

Seguía . . . la sensación confusa de ir en el tren de no ir en el tren, de irse quedando atrás del tren, cada vez más atrás del tren . . . más atrás del tren, cada vez más atrás . . . más y más cada vez cada ver cada vez . . . cada ver cada ver cada ver cada ver cada ver . . . (p. 266)

For Cara de Angel the rhythm of the train begins an association which combines words and sound indicating his inner feelings of approaching doom. The final words "cada ver" when spoken together form "cadáver" or corpse. The passage is syntagmatic in that it *reaches* to what has gone before and what will occur in a temporal relation: it is associative since it links images and words whose structure and order are determined by the situation of the speaker and the ability of the reader to reconstruct the expression. The syntagmatic and associative orders underlie Asturias' skillful use of the literary montage. He manages to relate through diachrony and synchrony the totality of the hegemonic state.

Clearly, the effects of the dictatorship are total, reaching from physical to psychological imprisonment. Yet the questions arise, What social mechanisms account for this totality?; How is the individual affected and determined to such a degree by his social situation? Weinstein and Platt believe the theory of object relations can shed light on this complex interaction. This psychoanalytic view accounts for the relations between individuals and groups; it explains the development of the personality in relation to the cultural and social standards of particular times and places. They specify further:

To begin with, there are two fundamental aspects of the concept of object relationships around which the psychological investigation of obligated patterns of expression can conveniently be organized. One is comprised of internalization and identification processes, the basic means by which situations of stability are organized; the other involves the notion of object loss, the normatively perceived passing or failure of, disappointment in, abandonment by or betrayal by loved or otherwise valued persons, institutions, symbols and even aspects of self.[16]

The values of a society are transmitted to the individual through internalization; these internalized values then produce patterns of behavior.[17] The influence of care-taking and authority figures is central to the identification process necessary for the internalization of values, and therefore, social action. In Asturias' fictional system, the individual lives with insecurity and instability for at any moment the invisible hand of the president may disrupt his life. Chance dictates whether a person will be a victim or an oppressor; whether a person will be considered

"with the president" or against him. Ultimately, chance means the difference between life and death. The citizens have internalized this fact as shown in the symbol of the lottery which El Pelele introduces in one of his mental meanderings:

> . . . curvadecurvaencurvadecurvacurvadecurvaencurvala. Mujer de Lot (¿La que inventó la lotería?) (p. 20)

The image is picked up again and this time the connection to the social reality is explicit:

> De nada le servía ser inocente, de nada, ya estaba complicado, ya estaba complicado. ¡La lotería, amigo, la lotería! ¡La lotería, amigo, la lotería! . . .
> ¡Amigo, amigo, la única ley en egta tierra eg la lotería: pog lotería cae ugte en la cagcel, pog lotería lo fugilan, pog lotería lo hagen di putado, diplomático, pregidente de la gepública, general, minigtro! ¿De que vale el egtudio aquí, si to eg pog lotería? ¡Lotería, amigo, lotería, cómpreme; pueg un número de la lotería! (p. 102)

This feeling of entrapment by chance is internalized and becomes a symbol in the hegemonic common culture. The perversity of El Presidente who values executions, laughs before death and derives pleasure in manipulation if internalized by the children in this society. In the following passage the puppeteer realizes the children laugh when they should feel sad:

> Don Benjamín creyó que los niños llorarían con aquellas comedias picadas de un sentido de pena y su sorpresa no tuvo límites cuando los vió reir con más ganas, a mandíbula batiente, con más alegría que antes. Los niños reían de ver llorar . . . Los niños reían de ver pegar . . . (p. 55)

The split in effect is already evident in the children. The state is producing a citizenry of psychotics whose inability to react rationally to reality situations characterizes their behavior.

Thus Asturias depicts hegemony as a condition which externally and internally determines society. Raymond Williams offers the following description of the hegemonic state:

> . . . hegemony supposes the existence of something which is truly total, which is not merely secondary or superstructural, like the weak sense of ideology, but which is lived at such a depth, which saturates a society to such an extent, and which, as Gramsci puts it, even constitutes the limit of common sense for most people under its sway, that it corresponds to the reality of social experience very much more clearly than any notions derived from the formula of base and superstructure.[18]

Williams suggests the complexity of the condition, but his is primarily a political perspective. Asturias, in his artistic conception, goes further than the political view. He explores the effects of hegemony on the psyche. His culture of domination, a collective mode of practices and behavior determined by repression, produces individuals who at various levels experience a lack of a sense of integration with the world. A political explanation is not sufficient. To understand the depth of Asturias' rendering of the hegemonic state we must acknowledge the psychological dimensions of his perception as well.

Teresa McKenna
University of California, Los Angeles

FOOTNOTES

1. Fred Weinstein and Gerald M. Platt, *Psychoanalytic Sociology: An Essay on the Interpretation of Historical Data and the Phenomena of Collective Behavior*, (Baltimore and London: The Johns Hopkins Press, 1973).

2. See Raymond Williams' "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory," *New Left Review*, 82 (1973), pp. 3-16. Also see Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*, Quentin Hoare and Geoffrey Nowell Smith, trans., (New York: International Publishers, 1971).

3. The repetition of the flight image is outlined here: General Eusebio Canales flees the city after he is told he will be arrested; Miguel Cara de Angel tries to escape the president by train; and Camila enters the cinema escaping her own girlish reality. As brought forth in this novel, two elements of flight are significant: 1) each character tries to escape physical or psychological oppression, and 2) each flight is futile, no one escapes the president's circle of influence. General Canales dies after being shocked by fabricated news of his daughter; Miguel Cara de Angel is imprisoned in a cell, all hope destroyed upon hearing another fabrication about

Camila also brought about by the president. Camila's momentary escape from adolescence prefigures a rude jump into womanhood that due to the dictator brings pain, separation and finally complete alienation from all that she holds dear.

4. Fred Weinstein and Gerald M. Platt, *Psychoanalytic Sociology*, p. 4..

5. Miguel Angel Asturias, *El Señor Presidente* (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1948), p. 7. All references to the text will refer to this edition and will be noted with the page number.

6. It is important to note that "madre" is an overdetermined symbol. It connotes the obvious security of "mother," yet in the colloquial sense "hechar la madre" is the lowest insult. Octavio Paz in his philosophical essay *El Laberinto de la Soledad* discusses "la madre" as the overriding symbol of violation and betrayal.

7. Weinstein and Platt, pp. 35-36.

8. Ibid., p. 108.

9. Charles Brenner, *An Elementary Textbook of Psychoanalysis* (Garden City, New York: Doubleday, 1974) pp. 66 ff.; Pinchas Noy "A Revision of the Psychoanalytic Theory of Primary Process," *International Journal of Psychoanalysis* 50 (1969). Pinchas Noy posits primary and secondary process thinking in a relationship of constant exchange. His theory is much more flexible and accounts for the psychic use of both processes in normal functioning. His contribution may be important in the study of the effects of the hegemonic state on primary and secondary process thinking but lies outside the parameters of this study.

10. Weinstein and Platt, p. 108. These categories seem very rigid and as such they are open to debate. However, as a way of approaching this character they are useful. There is insufficient space to recount all the instances which speak of primary process thinking, such as El Pelele's perception of color rather than object. The examples are numerous and could sustain further analysis in a future study.

11. Quoted by Ricardo Trigueros de Leon, "Miguel Angel Asturias," *Cultura*, I (San Salvador, Jan-Feb., 1955), pp. 107-108, reprinted in Gerald Martin, "*El Señor Presidente* and How to Read It," *Bulletin of Hispanic Studies*, 47 (1970), pp. 223-43.

12. Humberto Robles, "Perspectiva, yuxtaposición y contraste en *El Señor Presidente*," *Revista Iberoamericana*, 38 (1972), pp. 215-36.

13. Ferdinand de Saussure explored the notions of synchrony and diachrony. Through this opposition Saussure perceived the possibility of an autonomous system of signs, recognizing the dialectic present in the internal negation of language itself. Through diachrony he incorporated the temporal, in synchrony the simultaneous unity. Saussure went further to posit a system of signs predicated on two general relationships: the syntagmatic and the associative. Again in these two we note the primary Saussurean distinction of synchronic and diachronic. The syntagma is "a horizontal grouping, a succession of meaning-units or words in time. The sentence is therefore one form which the syntagma can take, and in it the relationships governing the units are references backwards and forwards in time": the associative dimension calls to mind words related by internal structure or sound. (Jameson, Prison House, p. 37) In these terms Saussure spanned the temporal and the simultaneous which approximate the totality of human perception. See Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique generalé* (Paris, 1965, third edition) as well as Frederic Jameson, *The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1972).

14. Whereas orthodox critics would isolate the components of language, style and syntax, the dialectical critic is interested in that "gesture by which an element—call it technique or structure, component, or if you will, *category*—is isolated from the work in question in order to set this work in a sequential relationship with others." (*Marxism and Form*, p. 315) Jameson projects a Marxist stylistics "in which the art-sentence itself, as it has been so variously cultivated and practiced in modern times from Flaubert to Hemmingway, may be seen alternatively as a type of work or mode of production, and as a commodity as well . . . In modern literature, indeed, the production of the sentence becomes itself a new kind of event *within* the work and generates a whole new form." Frederic Jameson, *Marxism and Form* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971), p. 397.

15. Asturias, p. 215. See Gerald Martin, "*El Señor Presidente* and How to Read It," in which a detailed analysis of the language of this passage is given.

16. Weinstein and Platt, p. 92. The concept of object loss is of obvious importance in understanding El Pelele and the influence of the president as authority, father figure. A discussion of the president using research done on charismatic figures (i.e., Erikson, Loewenberg) would prove productive and useful, however, such a line of inquiry lies outside the purview of this study.

17. Weinstein and Platt offer the notion of a common culture to explain the network of interactions needed in a society for collective behavior: "social stability may then be understood to derive from the importance of a common culture—in brief from the acceptance of a commonly shared system of symbols, the meanings of which are understood on both sides with an approximation to agreement." p. 93.

18. Raymond Williams, "Base and Superstructure," p. 8.

Alguns Apontamentos Sobre a Tetralogia de Benito Barreto

Em *Os Guaianãs*, sua tetralogia envolvida, Benito Barreto cria tipos e ambiente de uma forma reminiscente do grande Érico Veríssimo em seu épico *O Tempo e o Vento*. De fato, o crítico Antônio Olinto observa que Benito Barreto "erige uma nova realidade, um novo mundo numa espécie de quisto dentro do mundo real e natural."[1] Esculpida do interior mineiro é Capela dos Homens, uma aldeia talvez prototípica no seu estreito provincianismo. Por dentro e por fora, o povoado encontra-se em meio a uma luta tão velha quanto a própria humanidade: a da ignorância e superstição contra a verdade e a justiça. O conflito desenrola-se cronologicamente em todos os níveis sócio-políticos, e as figuras que participam, ou apenas sobrevivem ao desfecho cataclísmico ficam claramente transformadas. Paradoxalmente, o escritor oferece sua visão universal do homem e sua subsequente metamorfose em termos bem regionais; e inclusive, em *Plataforma Vazia*, o primeiro volume, o tom é até íntimo. Seja como for, o caminho pelo qual todos os personagens coletiva ou individualmente passam, leva-os à compreensão mais profunda da vida: da dignidade humana e o direito, aliás o dever do homem de defendê-la.

Os quatro romances que compõem a coleção têm ganho vários prêmios distintos, entre eles os do Walmap e da Cidade de Belo Horizonte; e a produção ficcional do autor já tem captado a atenção de romancistas de renome como o também mineiro João Guimarães Rosa e Jorge Amado. Certamente falando por muitos, Amado opina o seguinte: "A presença de Benito Barreto no romance brasileiro contemporâneo é altamente estimulante. Longe de todo e qualquer maneirismo, ele domina seu ofício, é um jovem mestre de nossa ficção."[2] *Os Guaianãs*, que, até o momento representa toda sua obra de ficção, é composto de *Plataforma Vazia*, *Capela dos Homens*, *Mutirão para Matar* e *Cafaia*. Cada um é completo em si e facilmente pode ser lido como uma história individual.

Plataforma Vazia[3] (1962) é uma narrativa psicológica em que Alfredo, co-protagonista, um jovem solitário e confuso, passa por uma Odisséia à procura da "sabeduria" (realmente a razão-de-ser dele) e, no final, fica tão perplexo e desencorajado como quando começou. Aliás, a última linha do romance o corrobora: "E ele saiu, vazio, para a amarga vida nova" (p. 270). Sua viagem psico-física inicia-se num trem, apropriadamente apinhado da miséria humana. Neste momento, como mais adiante na narrativa, o jovem cético julga o prazer hediondo ser a resposta para sua angústia mental. Breve, Alfredo chega ao seu destino: um bangalô isolado no interior baiano onde ele vai para recuperar a saúde. Ocorre que perto donde está, mora Matilde, co-protagonista, uma atraente e insatisfeita burguesa. Tornam-se amantes passionais até o marido dela se inteirar. Matilde volta a Salvador com a família, para fugir depois; e é, por sua vez, seguida sem sucesso por Alfredo. De maneira que *Plataforma Vazia*, cujo título ecoa o desespero de ambos, acaba tão nebuloso quanto começa: a fuga continua.

Em *Capela dos Homens* (1968), a obra seguinte, existe uma continuidade mal traçada mas certa, onde o foco vem passando lentamente do individual ao coletivo. De fato, Alfredo e Matilde viram figuras periféricas dentro de um perfil panorâmico abrangendo personagens mais destacados e, por sua vez, enfiados no local singular de Capela dos Homens. Em essência, a narrativa é um *fait accompli* em que os dois amantes são testemunhas do que parece ser uma confinada disputa religiosa: a Igreja Católica, encarnada no reacionário Padre Donato, assombra-se pelos êxitos realizados por Melquíades, um pastor genial e igualitário da Assembléia de Deus. Quando a concorrência fica demais, Donato, por um lado, organiza uma cambada de fiéis e capangas para agredirem os "pecadores" recalcitrantes. Sílvio Guaianã, o cidadão mais respeitado da vila e pai de Alfredo, alia-se, junto a seus confrades, com o grupo ameaçado. No fim, contudo, ele é morto, Melquíades e seu rebanho apanham, e os aliados do mártir, incluindo Alfredo, então recém-chegado, retiram-se sitiados pelos mesmos soldados chamados por Donato. É a caminho deste clímax sangrento que a meia dúzia de figuras centrais desempenha seus dramas individuais—todos ligados de uma forma ou outra ao desenlace trágico.

Alfredo retorna a preemenência em *Mutirão para Matar*[4] (1974), o penúltimo volume, no qual imediatamente reata o mesmo fio solto no fim de *Capela dos Homens*. De súbito, e após enterrar seu pai quase ritualmente, Alfredo deixa para sempre seu passado ambivalente: agora se chama Pedro, é reverentemente cognominado de Guaianã pela gente (uma reincarnação do pai?), e prossegue a tomar comando da defesa contra os intrusos. Não mais se interessa por prazeres mundanos ainda que a captura de Matilde pelo inimigo o incomode. Transforma-se no protótipo galvanizado, até romantizado do rebelde idealista. Como exorta seus correligionários: "Sim, companheiros, chamo de poesia . . . a este nosso ato de revolta, a decisão de irmos ao combate" (p. 241). Através de uma série de façanhas arrojadas, escassez de víveres e um adversário às vezes esperto, Pedro Guaianã e seus partidários defendem-se até o final de *Mutirão para Matar*.

Chega a merecida ainda que parcial salvação em *Cafaia* (1975), outro *fait accompli* embora mais complexo, onde Pedro, Cafaia—seu melhor e mais dedicado comandante—e os poucos companheiros restantes logram libertar a aldeia do brutal jugo militar. A ação, de novo, é uma direta extensão da de *Mutirão para Matar*, onde a conclusão fica particularmente indefinida. Agora, os vis inimigos são justiçados em foro público; Pedro e Matilde reunem-se lacrimosamente; e *Cafaia* acaba com Pedro fazendo um discurso de partida comovente: só resta ele começar a longa e penosa luta pela liberdade, a que se principia nobremente, com a espontaneidade lírica quase que tirada de um livro de cavalaria. Pedro mesmo recapitula a cena: "Montei o meu cavalo. Em verdade não querendo mais ninguém comigo. . . . Mas quando me voltei, já à saída do arraial, pesado era o tropel e bem alta, infelizmente, a poeira que na estrada levantavam atrás de mim" (p. 334).

O fator central e coesivo que mais se destaca em *Os Guaianãs* é, sem dúvida, a formidável figura de Pedro (ou Alfredo ou o Guaianã), e ao redor do seu amplo desenvolvimento desenrolam-se não só o tema da tetralogia mas todo o ambiente tão meticulosamente populado pelo romancista. Trama, tipos e atmosfera "acompanham" Pedro por toda sua viagem—em si tão simbólica quanto a do *Auto da Alma* vicentino. De fato, as fases de Pedro paralelizam a progressão de *Os Guaianãs*: pela primeira metade, ele é indeciso e impressionável; já na segunda, sua passividade vira compromisso e ação, algo refletido até nos títulos dos dois volumes finais. Aliás, *Mutirão para Matar* e *Cafaia* mais parecem gritos de batalha!

O cosmos de Benito Barreto é um reflexo fiel dos enervantes extremos humanos; é uma lição em ponto-contraponto, indo do desespero à esperança ou de tese a antítese. O escritor em efeito passa do romance altamente psicológico e íntimo (*Plataforma Vazia*) ao romance panorâmico, cronista e até levemente picaresco (*Capela dos Homens*); e no final, a uma espécie de *roman engagé* (*Mutirão para Matar* e *Cafaia*) felizmente enriquecida por uma envolvente reportagem que sublinha o lado documentário do conflito humano. Tal conflito é, de fato, justamente a questão do bem contra o mal, o antiquíssimo *leitmotif* que permeia *Os Guaianãs*, impulsionando Pedro e os demais e assumindo uma prioridade cada vez mais dominante nas vidas pessoais dos tipos.

O romancista injeta este elenco pitoresco de verdadeira espontaneidade pela genial manipulação de pontos de vista rotativos, monólogos interiores e longos diálogos. A ansiedade excruciante pela qual navegam Pedro e Matilde, o lento desabafo do Dr. Rogério de suas frustrações mais secretas, o relacionamento amoroso de Valadão com Helena, o martírio de Esther e o envolvimento platônico de Marzagão com Nair, até a tragédia familiar do pobre João do Vau—todos representam instantes máximos de um estilo intenso e vibrante. Noutros casos, Benito Barreto dá aos seus personagens uma liberdade de ação e evolução comparável com a de um Pirandello. Como exemplo, os comentários de Pedro ao próprio autor, tão intercalados como são, dão a impressão refrescante de total independência da parte da figura: o narrador vira um mero espectador. Veja-se como o herói fecha *Capela dos Homens*, acabando de perder seu pai enquanto ele mesmo "se encontra": "Aqui e assim, meu senhor. No domingo 31, o mês sendo o de março e o ano o de 1964. Morria assim seu personagem. / . . . / Morria, digo, porque sem dúvida é bem outro o homem que ressurgiu dele e agora habita . . . o submundo implacável de Capela dos Homens" (p. 378). Aliás, a atitude do romancista muito ajuda a explicar semelhante "espírito" quando admite que "eu nunca sei *a-priori* o que vão fazer ou como vão reagir os meus personagens."[5]

Os Guaianãs pois orienta-se para a ação, em conformidade com seu enredo aventuroso e com os personagens enérgicos e os conflitos agudos que vêm se fruindo até ao final de *Capela dos Homens*. Este movimento multidimensional, amiúde tenso e cheio de suspense, também se vincula cada vez

mais ao grupo, afastando-se de dramas individuais. Progressivamente, o uso de longas e múltiplas visões retrospectivas diminui ao passo que os momentos de decisão (isto é, o "agora") enfatizam-se; aumenta o envolvimento pessoal na narrativa, exemplificado pela dependência de narrador-tipos em lugar do narrador omnisciente; e da ladaínha de mortes heróicas faz-se um espectro naturalista que subconscientemente apressa e eletrifica a atmosfera. Exemplo: " 'Vitória!'—ele bradou. Uma rajada de tiros apanhou-o, pobre moço! e ele rodou, caiu inteiro espirrando sangue por todo o corpo, mas com o estandarte ainda na mão" (*Cafaia*, p. 129).

Fora Pedro, só os velhos Maximino, João do Vau e Cafaia restam, além das mulheres valentes. Felizmente, todos estão programados a renascer em futuros romances, e por conseguinte, o desfecho de *Cafaia* é, como em volumes prévios, aberto e sugestivo. De fato, o autor já falou que suas figuras "não querem morrer nem se calar. . . ."[6] Dados o talento e criatividade de Benito Barreto, seus futuros livros prometem ser portadores de uma ficção ainda mais penetrante e atenta às questões urgentes da atualidade. Continuarão a ser uma mistura poética do homem—como entidade ativa e existencial—com um *milieu* mais hostil que passivo; e esta combinação explosiva é exatamente de que trata o rico mundo ficcional de Benito Barreto.

Malcolm Silverman
San Diego State University

NOTAS

1. Antônio Olinto, "Prefácio," *Capela dos Homens*, 1ª edição (Belo Horizonte: Editora Gráfica Record, 1968), p. 8.
2. Citação da capa de *Cafaia*, 1ª edição (Belo Horizonte: Editora Interlivros, 1975).
3. 1ª edição (Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1962).
4. 1ª edição (Belo Horizonte: Editora Interlivros, 1974).
5. Correspondência do autor, datada de 6 de abril de 1976.
6. Correspondência do autor, datada de 15 de setembro de 1974.

Sarmiento

Porque no estamos
totalmente de acuerdo
pero sentimos el mismo vigor
de la pasión

La gana de un país
hecho con la cabeza
y con el corazón
(sin olvidar su gente)

Porque nos sigue anonadando
tanta sombra terrible
la sangre que se pierde
la noche que no es de ellos

Porque nos engañaron
también
porque nos dejamos
engañar

Porque tenemos
los puños
llenos de dudas
y porque matan
las ideas

Vamos a inventarte
un monumento

La verdadera estatua
de Sarmiento
es que seamos capaces
de ser de hacer

País o uno
indiferentemente

Rodolfo Alonso
Buenos Aires,
octubre 13 de 1976

2-15-76

El endrino marfil de sus ojos
refleja la apertura de una noche
Una noche tranquila y sagaz
que le brindaba aventura

Ella preguntó
¿ será ésta una memoria muchas veces recorrida?
¿ cuántas veces me ha cubierto el anochecer
de terciopelo y sustentado la caliente ráfaga
de la luna?
¿ cuántas caricias soñolientas han surgido
de las luces cálidas de las estrellas?

ni sé,
se dijo ella

Sueños, caricias
memorias del futuro — esperanzas del olvido

En ese instante apareció de repente un inmenso tecolote,
Un tecolote de terciopelo blanco
de ojos endrinos de marfil
tranquilo y sagaz
disfrazado — sin destino

Observaciones en una Alcoba

Fuga
panacea interina, racionalizada por
el hombre que desea

emerger de su sueño mecánico

Ruge callado entre la neblina de las
contradicciones percibidas

Ansioso y miedoso

Obviamente quisiera negar el intuido
enfrentamiento con sí mismo

con la paradoja del sentimiento humano

—es más facil
es necesario negar
—es heróico

diviga automáticamente hacia el sueño
mecanizado de lo introvertido

encarcelarse en el silencio es odioso
sin embargo—lo protege y lo espera

Gloria M. Sánchez
University of Texas, Austin

Mariana Pineda, símbolo de libertad

En *Mariana Pineda*, drama cuya composición se da por concluida en enero de 1925, aparecen ya claros indicios de la orientación que va a seguir el teatro de Federico García Lorca.[1]

La obra se estrenó el 24 de junio de 1927 en el teatro Goya de Barcelona.[2] Al ser el teatro, en la representación, un arte colectivo, las circunstancias históricas en que una obra teatral se produce pueden alcanzar importancia primordial. El estreno de *Mariana Pineda* coincide en España con la época de la dictadura de Primo de Rivera e, indudablemente, el tema tenía que revivir actualidad. Pero hay otro dato circunstancial que también llama la atención. Refiere Díez-Canedo que el drama fue un éxito la noche de su estreno, pero que, al ser sólo una minoría intelectual la que lo aceptaba, no pudo mantenerse en cartel por mucho tiempo.[3] A este respecto, me parece por demás interesante la observación que hace Ricardo Domenech. Este crítico piensa que lo que la mayoría aplaudía era precisamente lo que el público habitual de los teatros rechazaba, su carácter literario renovador.[4] Y efectivamente, en *Mariana Pineda* vamos a encontrar una manifiesta tendencia a un teatro de elevación poética que experimentará sus mejores logros con *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* y *La casa de Bernarda Alba*, obras que quedan enlazadas con nuestro teatro clásico[5] al mismo tiempo que anticipan tendencias contemporáneas del teatro universal.[6]

El título se nos presenta a primera vista como el de una biografía. Sabemos por la historia que Mariana Pineda fue una figura granadina ligada al movimiento liberal de la época de Fernando VII. Acusada de conspiración, murió ejecutada en garrote vil el 26 de mayo de 1931. Años más tarde, una alcaldía constitucionalista de Granada le erigió un monumento a la que era ya considerada como una heroína de la libertad.[7] Sin embargo, basta leer el subtítulo para que quedemos advertidos de que no sólo no existe pretensión de guardar fidelidad a la historia, sino que ni siquiera el hecho histórico constituye el germen de la inspiración de Lorca. El mismo autor lo manifiesta explícitamente en unas declaraciones publicadas en *ABC* del 12 de octubre de 1927.

> La escribí hace cinco años, atraído por el tema que tan vivo sigue en Granada y que desde niño me rodeó en forma de romances y narraciones de personas muy próximas al suceso . . . No he recogido, por tanto, la versión histórica exacta, sino la legendaria, deliciosamente deformada por los narradores de placeta.[8]

Tampoco el reparto de los personajes obedece a un fiel reflejo de su identidad histórica. Exceptuando a Mariana, a los dos hijos de ésta y a Pedrosa, todos los demás son nombres ficticios o genéricos.[9]

Por su tema y por su forma—la obra, con la excepción de la carta que don Pedro envía a Mariana, está toda escrita en verso—, se inscribe en la corriente del teatro histórico versificado, cuyo cultivador más aplaudido del momento es Eduardo Marquina. Señala Domenech que, en relación con el teatro de esta corriente, el drama de Lorca muestra la doble novedad de la elección del tema—luchas entre liberales y absolutistas—y el lenguaje poético, completamente revolucionario en su momento.[10]

La acción se desarrolla en un prólogo y tres estampas. Atendiendo a la distribución de los contenidos, vemos que éstos se nos presentan en perfecta armonía y respondiendo al patrón estructural clásico de los tres actos. A primera vista la única diferencia con los usos convencionales nos vendría dada por la terminología. El término "prólogo", más apropiado para el lenguaje de la novela, desempeñaría en una obra teatral la función de la "loa" en la tragedia clásica, a cuya representación no iba el público atraído por una curiosidad elemental respecto a hechos inesperados que podrían suceder, sino conociendo de antemano la temática representada y gozando de otros niveles artísticos. Por otro lado, esta innovación terminológica no es exclusiva de Lorca. En *Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán, no sólo encontramos un prólogo sino también un epílogo.[11] En cuanto al término "estampa", parece evidente que denota la preferencia, tan destacada en Lorca, por los aspectos plásticos y figurativos que halagan la vista.

Las estampas están subdivididas en escenas que corresponden a la entrada y salida de los personajes. Su distribución es la siguiente: ocho escenas en la primera estampa, nueve en la segunda y otras nueve en la tercera. Dado que el romancillo del prólogo inicia y termina la versión dramática, los contenidos quedan perfectamente equilibrados en su distribución. El eje estructural lo vamos a encontrar en la escena quinta de la estampa segunda, por lo que la obra aparece organizada en una estructura piramidal que tiene su punto de máxima intensidad cuando los dos personajes centrales del drama se encuentran por primera y única vez. Hasta este momento, el amor de Mariana a D. Pedro ha sido el móvil y la justificación de toda la acción. A partir de ahora, la voluntad de la protagonista se irá afirmando en el amor por la libertad y el precio que está dispuesta a pagar por ella.

Pero antes de adelantar cualquier conclusión sobre el posible sentido último de la obra, voy a proceder a la consideración previa de los signos sugeridores[12] que nos pueden ayudar a su mejor entendimiento. Analizando más detenidamente la estructura, encontramos que el romancillo del prólogo constituye el elemento generador del drama, a la vez que, en sí mismo, es una versión popular y deformada del hecho histórico.[13] Este proceso desrealizador queda intensificado por las escapadas hacia el mundo de la fantasía que el poeta introduce ya desde la primera acotación: "La escena estará encuadrada en un margen amarillento, como una vieja estampa iluminada de azul, verde, amarillo, rosa y celeste, sobre un fondo de paredes negras. Una de las casas que se vean estará pintada con escenas marinas y guirnaldas de frutas."[14] En el espacio mágico teatral todo lo que aparece en escena tiene que ser funcional; sin embargo, en esta primera acotación, lo que el autor va a querer destacar no tiene que ver tanto con la funcionalidad cuanto con una intencionalidad poética que aparecerá con manifiesta evidencia en obras posteriores. El coro de niñas que, con acompañamiento, canta el romance nos indica que ya en esta pieza está presente la concepción estética del escenario como lugar donde se integran en unidad las artes plásticas auditivas y coreográficas. Con este romance—que más bien que prólogo es un epílogo al drama—se nos da la versión popular, "lunar e infantil", a la vez que es preludio de la tragedia que se cierne sobre el personaje.

La estampa primera se desarrolla en la casa de Mariana Pineda. Ya en la escena I aparecen insinuados los temas que van a entrar en juego: el amor, la libertad y la muerte. Pregunta Clavela refiriéndose a Mariana: "¿Por qué borda esta bandera?" y Angustias, madre adoptiva de Mariana (y quizá el único personaje cuyo nombre puede ser interpretado con sentido simbólico), responde: "Ella me dice que porque la obligan sus amigos liberales, D. Pedro sobre todo; y por ellos se expone . . . a lo que no quiero acordarme."[15] El amor a D. Pedro preside en esta estampa todos los actos de Mariana.[16] Desde las primeras escenas advertimos que la protagonista vive obsesionada con D. Pedro y tiembla cuando se le menciona. Le ha salvado de la cárcel y de la última pena a costa de grandes riesgos y de poner en peligro su propia vida. En esta primera estampa el tema de la libertad (simbolizada por la bandera) y la muerte (que se presagia por lo que puede simbolizar el color rojo del hilo con que borda) están subordinados al del amor. Desde que aparece en escena, Mariana vive acosada por la angustia de la espera. Se manifiesta nerviosa, mira impacientemente hacia la puerta, la ventana, el reloj. Esta tensión dominante recibe su contrapunto con la llegada de Lucía y Amparo, jóvenes alegres, amigas de Mariana. Es Amparo la que en la escena IV va a irrumpir con un romance de aire lopesco para contar la corrida de toros que ha presenciado en Ronda. La única justificación de este romance sería la introducción de algunos rasgos costumbristas andaluces, ya que su contenido se mantiene totalmente al margen del desarrollo de la obra. La llegada de la carta de D. Pedro turba tremendamente a Mariana. Tierna y desesperada, tiene que rogar a Fernando que ayude a su amado. Antes de que concluya la estampa, advertimos que en el amor a la heroína aparecen, además de D. Pedro, dos nuevos oponentes de signo diverso: Fernando (por presencia) representa el amor leal, pero imposible—la diferencia de edad que existe entre él y Mariana descarta toda posibilidad de correspondencia—y Pedrosa (aludido), antagonista repugnante, que luego va a intentar seducir a Mariana utilizando métodos coercitivos.

La estampa segunda que acontece en la sala principal de la casa de Mariana, se inicia con la escena en que los niños de la protagonista se retiran a dormir, mientras que recitan, con Clavela, el romance de la muerte del duque de Lucerna, que, aunque también al margen del contenido del drama, está utilizado como elemento intensificador de presagio del peligro fatal que se cierne. El momento culmi-

nante de esta estampa—y de toda la obra se halla en la escena V, cuando los dos amantes se encuentran. La misma forma del verso—alejandrinos sueltos—contribuye a realzar la intensidad de la escena. En los primeros momentos del encuentro, Mariana manifiesta la fuerte pasión amorosa que siente por D. Pedro:

> ¿De qué sirve me sangre, Pedro, si tú murieras? ¿Un pájaro sin aire, puede volar? Entonces . . . Yo no podré decirte cómo te quiero nunca; a tu lado me olvido de todas las palabras. (pág. 828)

Mas en seguida advertimos que no está siendo correspondida de la misma manera. Pedro la ama, sí, pero su devoción mayor es la causa de la libertad, a la cual se ha entregado de cuerpo y alma. Es el mismo Pedro el que transmite a Mariana este ideal, vinculándolo a ella, porque con sus manos está bordando su símbolo tangible.

> La bandera que bordas temblará por las calles entre el calor entero del pueblo de Granada. Por ti la libertad suspira por todos pisará tierra dura con anchos pies de plata . . . Mariana, ¿qué es el hombre sin libertad? ¿Sin esa luz armoniosa y fija que se siente por dentro? ¿Cómo podría quererte no siendo libre, dime? ¿Cómo darte este firme corazón si no es mío? (págs. 829-830)

Queda así enlazada la libertad con el amor, hay que ser libre para amar y ser amado. Más adelante, cuando llegan los demás conspiradores, la vinculará a toda la tierra andaluza y a España entera, que lucha y muere por ella.

> No es hora de pensar en quimeras, que es hora de abrir el pecho a bellas realidades cercanas de una España cubierta de espigas y rebaños, donde la gente coma su pan con alegría . . . (Pág. 832)

Desde este momento Mariana ve más claramente su destino: va a perder a Pedro, mas es esta pérdida lo que hará que convierta en objeto de su devoción el ideal que Pedro representa.[17] Queda trazado así el destino heroico de la protagonista, prefigurado ya desde el romancillo del prólogo. El anacrónico romance que narra la muerte de Torrijos (éste fue fusilado el 10 de diciembre de 1931, siete meses después del ajusticiamiento de Mariana Pineda) no interrumpe la acción dramática, sino que, en opinión de Concha Zardoya,[18] la refuerza en cierto modo, ya que, a manera de coro, anuncia parecido sacrificio al de la heroína, al mismo tiempo que exalta el valor de la muerte por una causa digna, la de la libertad. En la última escena de la estampa, cuando Pedrosa descubre que Mariana está fuertemente comprometida con el movimiento liberal de oposición, pretende salvarla a cambio de que ésta satisfaga sus apetencias sensuales y delate a algunas figuras implicadas en al movimiento liberal. La alternativa va a poner a prueba el heroísmo de la protagonista, que tiene que elegir entre seguir viviendo a cambio de cometer una acción indigna, o sacrificarse por la causa de la libertad, más fuerte que la visión misma de la muerte.

La estampa tercera transcurre en el convento de Santa María Egipciaca, de Granada. La tensión dramática, que había alcanzado un considerable grado de intensidad en el transcurso y, sobre todo, en la escena final de la estampa anterior, decae ahora visiblemente. Parece que Mariana todavía espera ser correspondida en el mismo grado de amor que ella siente por D. Pedro. Alegrito le comunica que aquél, fracasada la sublevación que tenía proyectada, ha huido a Inglaterra, pero ella no se resigna a aceptar la evidencia del hecho y espera que venga a liberarla o a morir en su compañía. Una canción la vuelve al mundo real, del cual tiene conciencia aunque pretenda evadirlo. Cuando aparece Fernando y le comunica lo que ella ya sabe, contesta rendida:

> ¿Por qué me lo dijiste? Yo bien que lo sabía; pero nunca lo quise decir a mi esperanza. Ahora ya no me importa. Mi esperanza lo ha oido y se ha muerto mirando los ojos de mi Pedro . . . ¿Amas la Libertad más que a tu Marianita? Pues yo seré la misma Libertad que tú adoras. (pág. 885)

La heroína finalmente quiere identificarse con esa Libertad. En su persona Amor y Libertad son consustanciales y, ante la imposibilidad de compromiso entre vida y auténtica libertad, no le queda más alternativa que renunciar a aquélla:

> El hombre es un cautivo y no puede librarse. ¡Libertad de lo alto! Libertad verdadera, enciende para mí tus estrellas distantes. (pág. 889)

El hombre, dotado de libre albedrío, puede ejercerlo frente a fuerzas muy superiores, pues siempre tiene el arma de la aceptación estoica de la muerte, libertad última.[19] Al ser identificada Mariana con la misma Libertad, la obra adquiere una trascendencia temática que la salva de caer en un mero melodrama.

En acotaciones escénicas se nos advierte el espacio donde el drama transcurre. La acción del prólogo acontece en la plaza de Bibarrambla, en Granada. Por capricho del poeta va a estar presentado en escena el "desaparecido arco árabe de las Cucharas." El clima ambiental de la escena y la decoración con motivos marinos y guirnaldas van a significar un primer intento de desrealización que preludia la intención poética, no funcional, del teatro de García Lorca.

La primera estampa se desarrolla en la casa de Mariana Pineda. El color blanco de las paredes significaría los primeros intentos del autor de dar a los colores una posible significación simbólica.[20] Aparecen también otros detalles, como los ramos de rosas de seda, cuya única funcionalidad es la de intensificar los valores plásticos de la obra. La estampa segunda acontece en la sala principal de la casa de Mariana. La importancia de los colores sigue siendo patente: "Entonación en grises, blancos y marfiles, como una antigua litografía" que confiere a la estampa una cierta sensación de inmovilidad y permanencia. En la estampa tercera, que ocurre en el convento de Santa María Egipcíaca, vuelven a aparecer algunos rasgos árabes, al servicio del costumbrismo granadino. Advertimos pues una alternancia de elementos funcionales y poéticos, no desligados todavía del caràcter anecdótico y circunstancial.

El tiempo también está tratado de acuerdo a ciertos convencionalismos. Una acotación del prólogo fija el tiempo evocado en 1850. El romance—posterior al hecho histórico—es cantado por el coro de niñas que aparecen en el prólogo y por otro coro de niños al final del drama. El que un coro sea de niñas y otro de niños podría significar la propiedad de todo romance de transmitirse de generación en generación, sin permanecer estancado en ningún momento histórico. En la versión escenificada tampoco hay absoluta correspondencia temporal con el suceso histórico. Lorca envejece a la protagonista varios años (en la escena III de la primera estampa dice Mariana: "Ya pasé de los treinta"), cuando por datos históricos sabemos que fue ajusticiada a los 27 años. Al analizar la escenografía de la pieza, podemos advertir cómo los juegos de luces de la escena acusan el transcurrir del tiempo presente casi de un modo visual. El reloj—que marca el tiempo cronológico—rige la vida de Mariana y de los conspiradores, los cuales viven pendientes de él tanto como de Pedrosa (págs. 837-850). Este desasosiego por el transcurrir del tiempo se acusa tanto en los movimientos de los personajes como en sus palabras.

"En *Mariana Pineda* se adivina rasgos de ese teatro total al que siempre aspiró García Lorca, síntesis de todos los ingredientes teatrales: verbo dramático y verbo poético—realidad y poesía—música y canto."[21] Todo lo dicho nos lleva a la conclusión de que *Mariana Pineda*, a pesar de ser una obra primeriza, apunta ya el principio fundamental del teatro de Lorca: el teatro no puede ser otra cosa que emoción y poesía en la palabra, en la acción y en el gesto.

Cristóbal González-Alvarez
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Para la cronología de las piezas de Lorca se puede ver Marie Laffranque, "Pour l'étude de F.G.L. Bases chronologiques", *Bulletin Hispanique*, LXV, 1963, págs. 333-378.

2. Era la segunda obra de Lorca que se estrenaba en un teatro público. La primera, *El maleficio de la mariposa*, había sido estrenada en Madrid siete años antes. Cf. Manuel Vicent, *García Lorca*, Madrid, Epesa, 1969, pág. 23.

3. Enrique Díez-Canedo, "*Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, en Fontalba", en *El Sol*, 13 de octubre de 1927.

4. Ricardo Domenech, "A propósito de Mariana Pineda", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, junio, 1967, pág. 342.

5. Cf. Cedric Busette, *Obra dramática de Federico García Lorca*, New York, Las Américas, (sin fecha), págs. 11-17.

6. Un amplio sector de la critica sigue todavía atenta nada más que a lo que hay de costumbrista y pintoresco en el teatro de García Lorca, sin llegar a calar en su simpolismo poético que es precisamente lo que de la universalidad. El ensayo del profesor José Rubia Barcia ("El 'realismo mágico' de *La casa de Bernarda Alba*",

Revista Hispánica Moderna, enero-octubre, 1965, págs. 385–398) es lo suficientemente iluminador para disipar tales miopías. Puede verse también María Teresa Babín, *García Lorca, vida y obra*, New York, Las Américas, 1955, pág. 51.

7. Para una completa biografía de Mariana Pineda ver: Antonia Rodrigo, *Mariana Pineda*. Madrid, Alfaguara, 1967.

8. Reproducida en Federico García Lorca, *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1968, págs. 122–123. De aquí en adelante, todas las acotaciones de *Mariana Pineda* corresponderán a esta edición.

9. Cf. Concha Zardoya, "*Mariana Pineda*, romance trágico de la libertad", *Revista Hispánica Moderna*, enero-abril, 1968, pág. 481.

10. Domenech, art. cit., pág. 343.

11. Ramón del Valle Inclán, *Los cuernos de don Friolera*, Madrid, Austral, 1968. No me parece muy arriesgado pensar en la posible influencia de esta obra en *Mariana Pineda*. Para citar algunas coincidencias, se podrían señalar la misma motivación—las circunstancias históricas de la dictadura—y el ser un romance popular el germen de la versión teatral.

12. El profesor Rubia Barcia llama "signos sugeridores" a cualquier tipo de sugerencia relevante que nos pueda encaminar a un mejor entendimiento del sentido último de la obra. Cf. Rubia Barcia, art. cit., pág. 387.

13. Como en Lope, el folklore es utilizado por Lorca como punto de partida o germen de la creación original.

14. Garcia Lorca, *op. cit.*, pág. 781.

15. Ibid., pág. 784.

16. Zardoya, *op. cit.*, pág. 485.

17. Cf. Ibid., pág. 485.

18. Ibid., pág. 481.

19. Busette, *op. cit.*, pág. 11.

20. Jaroslaw M. Flys, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1955, pág. 21.

21. Zardoya, *op. cit.*, pág. 498.



nevermind

nevermind porcupine
tus espinas ya no pican
eversince you have gone blind
porcupine
aspirations
have gone sly
aspirinas jeringueadas
and the stone
family de asfalto
donde ricos aspirados
aspiran dos, tres y hasta cuatro
queren ser pobres
pueblos ricos escuelados
en el humo de aceite
ricos que no
reparten
que no parten
pero con
su
men
no producen
tienen todo
the wealthy wallow
wanting
to
feel
poverty
and the poor
pour over power
dreamed
in pain
in plunder
in production
nightmare

Alurista
University of California,
San Diego

FELIPE BARBUDO CALVO, COORDINADOR AD HOC DE LA CRUZADA HISPANO-LUSITANA CONTRA LA LEYENDA NEGRA Y SECRETARIO GENERAL TECNICO DEL CONSEJO GENERAL DE INVESTIGACIONES PARA LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO HISTORICO DE LA MADRE PATRIA*

Por Enric Montoliu y Jaume Miguel

A las ocho de la tarde, Gumersindo llegó a la farmacia. Eloísa estaba atendiendo a un cliente e ignoró la presencia de su novio. Alfredo y Felipe estaban en la rebotica jugando una partida de ajedrez. Al verlo entrar, los dos amigos se levantaron y lo saludaron efusivamente. Gumersindo se dio cuenta de que Felipe había engordado, llevaba unas nuevas gafas ahumadas y su calva había hecho progresos. A pesar de que no tendría más de treinta años, no podía disimular su facha decididamente episcopal. Alfredo parecía estar de muy buen humor y, como siempre que jugaba al ajedrez contra Felipe, tenía una expresión llena de sarcasmo.

—Seguid la partida—dijo el recién llegado mientras tomaba asiento entre los dos contrincantes.

—Bueno, Gume, en tu honor daré jaque mate a Felipe. Hace ya un cuarto de hora que podía haberlo liquidado, pero he esperado que llegases tú para que presenciaras su ignominiosa derrota.

Movió la reina, la colocó frente al rey enemigo y anunció:

—Jaque mate.

—Te reto para jugar otra partida el domingo después del fútbol— dijo Felipe despechado. —Hoy no puedo concentrarme bien. Hemos tenido mucho trabajo en la oficina.

—¿Qué trabajo estáis haciendo ahora? ¿El novísimo plan para la recuperación de los archivos virreinales?

—No. Ahora estames investigando lo de Erik el Rojo.

—¡Erik el Rojo!— exclamó Alfredo —¿Pero todavía dura eso? Si a estas alturas ya nadie se acuerda de ese tipo y todo el mundo vuelve a creer a pie juntillas que Colón descubrió América.

—Es que hace poco— explicó Felipe —localizamos unos documentos que desmienten toda la farsa esa que se inventaron esos tíos de Yale hace cinco años. Ahora resulta que los muy cucos falsificaron un mapa.

—¿Y quién es Erik el Rojo?— preguntó Gumersindo.

—Es un tío que descubrió América antes que Colón, pero según Felipe,, no se le puede considerar descubridor.

—¡Pues claro que no!— se apresuró a decir Felipe. En primer lugar, es una mentira infame y, segundo, aunque fuera verdad, ese Erik el Rojo debió llegar allí arrastrado por una tempestad, como los fenicios, pero en seguida recogió bártulos y se volvió a casa. ¡Eso ni es descubrir, ni es serio, ni es nada! Nos quieren quitar la gloria del descubrimiento como intentaron falsificar la historia de la conquista.

—Pero si nadie ha negado todavía que Hernán Cortés, Pizarro, Valdivia y compañía conquistaran el Nuevo Mundo.—

—Pero se niegan a reconocer el mérito de nuestros conquistadores y en algunos libros extranjeros hasta han escrito cosas como "el aciago día en que los españoles conquistaron México", cuando, en realidad, España llevó al Nuevo Mundo la verdadera religión, una cultura y una lengua.

—¿Pero es que aquella gente no sabía hablar antes de la llegada de los españoles?— preguntó Alfredo con sorna. —¿Hablaban por señas?

—Hablaban una lengua arcaica, adoraban al Sol y no conocían ni la rueda ni el caballo. Nosotros fuimos allí a llevarles los beneficios de la civilización.

—A cambio de un poquillo de oro, ¿verdad?

*Corresponde este relato al Capítulo XII de la novela titulada *Gumersindo, Virgen y Mártir de la Oposición en la Era del Franquismo*, de Enric Montoliu y Jaume Miquel, próxima a publicarse en España después de cuatro largos años de espera a causa de la censura franquista, la cual, a estas fechas, aún no ha sido totalmente abolida. Los personajes que aparecen en este capítulo son: Gumersindo Díaz de la Orden, protagonista de la novela, que lleva once años preparando—y suspendiendo—sus oposiciones a Registros Y Notarías; Eloísa Romero, novia de Gumersindo, que tiene una farmacia en las afueras de Madrid y lleva siete años esperando que Gumersindo gane las oposiciones para poder casarse con ella; Alfredo Romero, hermano de Eloísa, que trabaja de médico en la Seguridad Social; y Felipe Barbudo Calvo, que representa al típico burócrata del nepotismo "ilustrado" de la España franquista.

—Mucho de ese oro, que tanto nos acusan habernos llevado de América, nos lo robaron luego los ingleses en alta mar.

—¡Vaya negocio, entonces!

—Nuestra obra civilizadora en el Nuevo Mundo fue un modelo de altruismo. Fundimos nuestra sangre generosa con la de los indios.

—¡Con la de las indias, dirás!— corrigiole Alfredo —que yo no sé de ninguna española que se acostara con un indio. ¿Y qué hacían los indios mientras los españoles fundían su sangre generosa con las indias? ¿Es que eran impotentes, que tuvieron que fichar sementales de importación para satisfacer a sus mujeres?

—Nosotros no fuimos racistas, como los anglosajones. Nosotros fuimos allí a crear una nueva raza, que se llama la raza hispánica.

—A mí, me dijo un mejicano que ellos la llaman la raza cósmica. ¿Y dices tú que esa raza la hicimos nosotros? ¿Quiénes?: ¿tú, yo, Gumersindo y ellos?

—Nosotros, los españoles— aclaró Felipe —¡No seas memo!

—Si nuestra Real Academia no miente, *nosotros* es el plural de *yo* y yo no descubrí América, ni la conquisté, ni me traje oro a España, ni maté protestantes en Flandes, ni quemé judíos, ni puse los cuernos a ningún indio. Ahora bien, al renunciar participación en todo eso, también reconozco que no pinté las Meninas, ni escribí el Quijote, ni di la primera vuelta al mundo.

—Pero tú eres español, como lo fueron los descubridores, los conquistadores y los misioneros— arguyó Felipe —aunque te pese.

—Yo soy un pobre médico del Seguro Obligatorio de Enfermedad, que por casualidad nació en España como podía haber nacido en Vietnam del Sur o en la Isla de Pascua. Y para postres, ni siquiera nací en aquella "gloriosa época".

—Contigo no se puede hablar— se indignó Felipe —¿No te enseñaron a ti, en el colegio, que la patria es una unidad de destino histórico?

¡Hombre, que si me lo enseñaron!, me lo metieron a machamartillo unos gachós que todos los martes venían en camisa azul y pantalón corto a darnos clase de Formación Política.

—Pues esto, cabezota, quiere decir que no puedes disociarte de nuestros antepasados. Somos una unidad, ¡somos los mismos!

—¡No te jode!— exclamó Alfredo sonriente —Yo me disocio no sólo de los españoles muertos sino también de los vivos, especialmente en lo que se refiere al destino. Tu destino, Felipe, es luchar contra la Leyenda Negra, casarte algún día con la hija del Presidente del Consejo y morirte completamente calvo. El mío, en cambio, es curar productores, hacerte decir barbaridades y morirme satisfecho de haber vivido. El único punto de contacto entre tu destino y el mío son nuestras partidas de ajedrez, y aún en esto, el desenlace es bien distinto para cada uno: tú las pierdes y yo las gano. ¿Dónde ves tú esa unidad de destino? Hombre, ¿cómo puedes tú creerte todas estas cosas?

—Estas cosas no se trata de creerlas, amigo Alfredo, sino de sentirlas honrada y profundamente.

—Tú lo has dicho— confirmó Alfredo. Se trata de sentirlas honradamente. ¿Cómo quieres que yo sienta cosas como que el Imperio volverá a España por los caminos del mar? Y hablando del mar, ¿dónde están esas gambas? Anda, Felipe, llama al bar y pide que nos traigan cuatro raciones y unas cervezas, que hoy te toca invitar a ti, si no, inventaremos la leyenda negra de que eres un rácano.

Gumersindo, quien tampoco sentía muy profundamente la unidad de destino histórico, tuvo la satisfacción de ver levantarse a Felipe, marcar un número de teléfono y encargar los aperitivos con la misma cara que otrora debió poner Guzmán, el Bueno, cuando, desde lo alto de la muralla, arrojó el puñal con el que luego matarían a su hijo. Decididamente, Felipe Barbudo Calvo no era santo de su devoción. No le reprochaba que fuera a casarse con la hija de su jefe, el Presidente del Consejo, pues de alguna manera el chico tenía que abrirse camino. Gracias a la influencia de su futuro suegro, disfrutaba de un buen cargo y se evitaba el tener que aprenderse de memoria los cuatrocientos temas de unas oposiciones. Lo que más le molestaba a Gumersindo era el fervor con que Felipe hablaba de la mujer española: "esa joya inmaculada que se levanta sobre el fango de la degeneración universal de nuestros tiempos". Así hablaba él, como un libro confuso y farragoso, escrito por algún dómine de pueblo. Y cuando decía que "la hembra celtibérica es garrida y sólida como las murallas de Avila y la Numancia de Viriato" su mirada se quedaba prendida de Eloísa. No, no le cabía la menor duda a Gumersindo que Eloísa era la Dulcinea de aquel Don Quijote cuyos molinos de viento eran Erik el Rojo, Martín Lutero, Francis Drake y François Voltaire.

Llegó el chico del bar con las cervezas y las tapas. Felipe le pagó con expresión acongojada; Eloísa fue a la cocina y trajo vasos, palillos y servilletas de papel; Gumersindo se levantó, ofreció una silla a su novia y ella, después de vacilar un momento, se sentó al lado de él; y Alfredo, levantando su vaso de cerveza, ofreció un brindis:

—Por la paz entre las naciones; por la amistad entre Felipe y yo y por el amor de Eloísa y Gumersindo.

Levantaron los demás sus respectivos vasos y bebieron en silencio. Eloísa, con el vaso aún en la mano, le preguntó a Felipe:

—¿Qué opinan nuestros hermanos de raza de la guerra de Vietnam?

—Están en contra— respondió él, satisfecho por la pregunta —,tienen un odio feroz contra todo lo norteamericano. En Hispanoamérica. . . .

—¿Hispanoamérica?, ¿qué es eso?— interrumpióle burlonamente Alfredo —¿Te refieres a las antiguas colonias de España en América? Yo, en los periódicos de allí, nunca, he leído Hispanoamérica, sino Latinoamérica y me imagino que ellos deben saber donde viven.

—Hombre, tú, a veces, con tal de llevar la contraria, metes la pata hasta la ingle— dijo Felipe. Si aquello es Latinoamérica, deberían hablar latín, ¿no?

—En esto tienes razón— tuvo que admitir Gumersindo.

Felipe sintió la rarísima satisfacción de haber tocado al enemigo en su esgrima verbal. Lo que más le gustó fue la mirada de hincha complacida que le echó Eloísa y su subsecuente comentario:

—Con esto, chico, Felipe te acaba de dar jaque mate.

—Bueno, ¿entonces qué hablan allí?— contraatacó Alfredo —Anda, tú lo sabrás bien que acabas de darte un paseo, a cuenta de *nosotros*, los españoles, por Latinoamérica, Hispanoamérica, o como se llame.

—Hablan español, mal hablado, pero español al fin y al cabo.

—¡Vaya!, entonces, después de tanta conquista y tanta civilización, no les enseñamos bien nuestra lengua. ¡Pues sí que salió cara la bromita! Según parece, habría salido más económico enseñarles por correspondencia.

—O creando el Cuerpo de la Paz— intervino Gumersindo en apoyo de su cuñado —como hacen ahora los americanos, los del Norte, quiero decir.

Alfred rio discretamente la gracia de su aliado. Eloísa, por el contrario, salió a defender a Felipe:

—No les hagas caso a estos dos. Son unos amargados y por eso hablan así. Les da rabia verte tan bien situado, con tan buenas relaciones, moviéndote de un lado para otro con pasaporte diplomático, viajes pagados y toda la pesca. Anda, para que se chinchen, cuéntanos ya tu viaje por América.

—Fue una experiencia muy interesante— empezó diciendo Felipe —,pues pude darme cuenta de lo inspirada que fue la idea del Ministro al organizar, con su colega portugués, y bajo la dirección del Consejo General de. . . .

—¡Para!— exclamó Alfredo —que si dices el nombre entero del Consejo y el de tu extraño cargo te vas a quedar sin aliento y no tendrás fuerzas para contarnos el viaje.

—Bueno, me refiero a la Cruzada contra la Leyenda Negra— prosiguió Felipe —. Me di cuenta de lo importante que es ahora la colaboración hispanolusitana, en esta empresa, porque allí, en Iberoamérica, y digo ahora Iberoamérica porque incluyo el Brasil también. . . .

—Ahórrate esos nombres tan largos y así no tendrás que explicarnos lo que significan. . . .

—¡Alfredo!, no seas plomo— gritóle Eloísa —déjale hablar ya de una vez.

—Pues como decía— siguió explicando Felipe —fue una buena idea porque aquella pobre gente vive en la ignorancia más lamentable que os podéis imaginar. Están envenenados por lo que les enseñan en las escuelas. En Méjico, por ejemplo, los policías de la frontera me dijeron que había dos clases de españoles: los malos y los peores; que a los malos los dejaban entrar en el país si daban "mordida", pero que a los peores ni así.

—¿Qué es eso de mordida?— preguntó Gumersindo.

—Es lo mismo que la propineja que les das tú a los tíos de las ventanillas de los ministerios cuando vas a presentar una instancia— explicó Alfredo, que parecía bien enterado del vocabulario azteca —.¿No es eso, Felipe?

—Es un atraco a mano armada, según pude observar mientras hablaba con los policías. A todos los turistas les sacaban dinero, a base de mordida.

—Bueno, ¿Y a ti te dejaron entrar en Méjico?

—No me digné hacerlo. Mi orgullo de caballero español no me lo permitió. Pero antes de darme la media vuelta, le dije al policía: "Pues aunque le fastidie, ¡España es su madre!".

—¿Y qué contestó él?

—Nada, hubo un pequeño incidente.

—¿Qué pasó?

—¡Bah! ¿para qué contarlo?

—¿Te insultaron?— insistió preguntando Alfredo.

—No, me atizaron una torta.

—¿Y qué hiciste? ¿devolvérsela?

—No. El tío llevaba un pistolón al cinto. Me fui a reclamar al jefe.

—¿Y no te mandó a tomar viento fresco?

—¡Qué va, ojalá lo hubiera hecho! Me dijo que me estaba bien merecido y que, ¿qué podía esperar si andaba por ahí mentándole la madre a la gente?

—¿Y eso qué tiene de malo?— preguntó Gumersindo.

—Tiene de malo— explicó Alfredo —el mero hecho de gritar "¡su madre!". Allí tienes que decir "su mamá", si no se lo toman como un insulto.

—Cuando llegué a Ecuador— prosiguió Felipe —me dejaron entrar, pero mejor habría sido que no lo hubieran hecho. Di unas conferencias, y, antes de empezar a hablar, tuve que aguantar, cada vez, su nefasto himno nacional.

—¿Nefasto?, ¿por qué?, ¿no te pareció muy hispánico?

—Es antiespañol. Cantaban no sé qué de romper las cadenas y expulsar al tirano español. ¡Si hubierais visto la cara con que me miraban cuando cantaban! Yo creo que iban allí sólo para verme pasar un mal rato, pues después algunos se marchaban y otros se dormían cuando yo hablaba.

—¡Qué mal educados!— exclamó Eloísa.

—En Cuba, ni siquiera se dignaron llamarme español. Me llamaban "el gallego" y me preguntaron que cuándo íbamos a conseguir la independencia. Dijeron que allí sabían muy bien lo triste que es tener una condición colonial y ofrecieron ayuda en caso de que decidamos organizar una lucha de guerrillas para expulsar a los americanos de nuestro país.

—¿Hablaste con Fidel Castro?

—No, porque me fui antes del día que tenía yo la audiencia con los miembros del gobierno.

—¿Y a dónde fuiste entonces?

—Fui al Perú. En Lima, el taxista que me llevó al hotel me preguntó que si era "gringo", norteamericano, pues me notaba que hablaba español con acento extranjero. ¡Fíjate, Eloísa, decirme eso a mí, que soy nacido en Valladolid! Luego, me llevaron a ver varios museos. En uno de ellos había cuadros de suplicios y fusilamientos. Después de escuchar un rato a mis acompañantes les dije: "No hace falta que me expliquen más: ya sé que los criminales son los españoles". Me contestaron: "No todos, en algunos cuadros los malos son los chilenos". Para colmo, me llevaron luego a visitar el museo de cerámica incaica. ¡Qué vergüenza, Eloísa! Parece mentira que conserven aquellas porquerías y las enseñen delante de señoras, ¡y venían unas cuantas con nosotros! Son unos botijos que debieron tener escondidos durante los años de la Inquisición, pues todos los pitorros tienen forma de . . . . de . . . .

—¡De pene!, Felipe, ¡de pene!— exclamó Alfredo —Con lo cual, el que no sabe beber al gallo, tiene que chupar el caño y hacer fellatio.

—En Argentina, fue aún más humillante. Todos los profesores de la universidad que me presentaron eran de origen italiano.

—Por lo menos, el Brasil te gustaría— terció Gumersindo —Allí no pueden decir nada contra España. En todo caso, contra Portugal.

—¡Bah!, aquello era un escándalo de marca mayor: Unas parejas abrazándose bajo los portales y otras revolcándose en la playa. Te encontrabas prostitutas y rufianes hasta en la sopa . . . . ¡Dios mío, qué degeneración! El mozo del ascensor de mi hotel, me dio un papelito con el número del teléfono y el precio de una "rapariga", ¡quince mil cruzeiros! Además, para colmo, allí no entendía ni papa. Claro, hablan portugués.

—¡Vaya!—dijo Alfredo —Entonces Portugal les enseñó bien la lengua, pero falló en lo de la religión verdadera . . .

—Al llegar a Chile, respiré. Por primera vez en todo el viaje, vi en varios hoteles unos murales que representan a los conquistadores españoles y también los tienen en los billetes de banco. Pero la

allegría no fue completa. Conocí a un científico muy entendido en arte que me invitó a su casa y me enseñó una vitrina llena de cacharritos pornográficos como los del museo de Lima. Hablamos de literatura y arte coloniales muy amistosamente, pero luego, cuando comentamos algunos aspectos de la conquista, mencioné a Pizarro y se me indignó. Dijo que el conquistador español rompió un montón de objetos de cerámica incaica y que esto no se lo perdonaba. ¡Fue lo último que me faltaba oir! Ya me habían criticado a Pizarro por cruel, por traidor, por pérfido y por fratricida. ¡Pero vamos!, ¡por no ser entendido en cerámica! Eso ya no lo pude aguantar. Cogí el avión y me volví a España.

—No te lo tomes tan a la tremenda, Felipe— dijo Eloísa —Ya verás como pronto llegará el día en que todos los países del mundo reconocerán la gran contribución de los españoles al progreso de la Humanidad.

—Pero si ese día ya ha llegado, Eloísa— le respondió Alfredo —. Desde los años de la guerra, estamos contribuyendo al progreso del mundo exportando nuestros mejores cerebros y brazos más trabajadores. Mira cuántos obreros especializados, criadas, niñeras, científicos, médicos, pintores, músicos, profesores y poetas españoles andan desperdigados por Europa, América y Oceanía. ¡Y entre ellos, hay hasta premios Nóbel!

—Pero todo esto— intervino Gumersindo —debe ser bueno para el país. Yo estudié que la exportación es siempre una gran fuente de ingresos para la economía nacional. Me imagino que tendrá sus compensaciones.

—Y las tiene— prosiguió Alfredo —. A cambio de los laboriosos brazos y superdotados cerebros que mandamos fuera, importamos soldados americanos, viejos chochos retirados, futbolistas, dictadores sudamericanos y especuladores internacionales. ¡Ah, y manadas de turistas!, que vienen a España en busca del sol y a ver la Alhambra, la Mezquita y la Giralda, todo lo cual ni siquiera lo hicimos nosotros. Cualquier día pondremos un enorme cartelón en los Pirineos, desde Port Bou hasta Irún, que diga: "Casa Paco, se sirven comidas". El imperio al fin ha llegado por tierra, mar y aire, ¡y con billete kilométrico!

—Eso, eso es lo que más importamos, ¡turistas!— exclamó Gumersindo acordándose de Altea.

—¿Y sabéis quién es el enemigo público número uno de España?, ¿el que tiene la culpa de todos nuestros males?: el "felipismo", una doctrina que he bautizado en honor a ti, Felipe Barbudo Calvo, y a tu tocayo Felipe II, quien también era barbudo y calvo. El paisaje nacional se ha llenado de tipos como tú, señores de aspecto episcopal; que se os cae el pelo de los cabreos que cogéis cada vez que miráis a vuestro alrededor; que lleváis gafas ahumadas para no ver las cosas del color que son y que no os las quitáis ni para dormir. Vosotros, los "felipistas", sois los tipos que seguís mostrando el trasero a Europa, que estáis convencidos de que todos los españoles somos unos genios pero que no nos da la gana de ejercer y que os obstináis en atrasar el reloj de la historia hasta la época de Felipe II, pero sin Flandes, sin el Milanesado, sin las dos Sicilias, sin las Indias, sin Filipinas, ¡y ahora, sin la Guinea Ecuatorial! Ya puestos a retroceder en el tiempo, podíais haber ido hasta Abderramán III, que es la única época de nuestra historia, aparte de la romana, en que de verdad estuvimos civilizados. Por lo menos, Felipe II vivió en un *siglo de oro* y en su imperio tenía todo el sol que le daba la gana, pero tú, mi querido Felipe Barbudo Calvo, vives en el "Siglo del Oropel Franquista" y el poco sol que nos queda tenemos que vendérselo a los millones de turistas que nos visitan cada año.

—Creo, Felipe— dijo Gumersindo —,que Alfredo te acaba de dar otro jaque mate.

—Demagogia, pura demagogia— respondió Felipe tratando de disimular su tormento con una tenue sonrisa —. Ahora tengo que irme corriendo a escribir un artículo que he de publicar mañana, pero otro día, Alfredo, voy a contestarte punto por punto a tus calumniosas injurias.

Eloísa se había ido a la cocina a preparar la cena. Alfredo vio que todavía quedaba un poco de cerveza en su vaso; lo levantó ante los ojos de Felipe y dijo:

—Por nuestra indestructible y eterna amistad, Felipe.





NUESTRAS VOCES, 1977 Saul Solache

Reseñas

Lomelí, Francisco A. and Urioste, Donaldo W.
CHICANO PERSPECTIVES IN LITERATURE. A Critical and Annotated Bibliography.
Albuquerque: Pajarito Publications, 1976. 119 págs.

Al editar esta bibliografía crítica de la literatura chicana, Francisco Lomelí y Donaldo Urioste, revelan en principio dos condiciones importantes para esta clase de trabajos: la mesura crítica y un espectro literario generoso, panorama ámbito donde aquélla necesariamente debe ejercitarse para lograr un resultado inteligente. Sólo de este modo el término *perspectivas* adquiere consistencia.

Los autores revelan, no sólo por lo que dicen sino también por lo que dejan leer entre líneas, lo ambicioso de su propósito. Pero, antes de referirnos directamente a ello, sigamos el camino más elemental, que, no por trillado, deja de ser importante en toda evaluación de un libro: su presencia física, externa. Lomelí y Urioste han ido en busca del detalle en la diagramación, en la tipografía y en la selección de los grabados que preceden cada sección de la bibliografía. Han contado, tal como consta en sus líneas de agradecimiento, con colaboración afectuosa y efectiva. El conjunto resulta armonioso y, si por un momento se pudiera pensar en ciertos excesos ornamentales o en alguna sobreabundancia decorativa para un trabajo de este tipo, no hay que olvidar que no existe necesariamente contradicción entre el bibliógrafo y el bibliófilo. Más bien, al contrario, se trata de una complicidad ancestral que a veces el excesivo mercantilismo de nuestros días o los falsos pudores de la mentalidad burocrática puesta al servicio del trabajo editorial parecen olvidar. No falta tampoco en el libro algún detalle lúdico-literario, algunas dicotomías formales, algún grabado minúsculo algo escondido, pero sugestivo. En resumen, la cara exterior de este trabajo es ambiciosa, pero no chocante. De alguna manera esta última apreciación nos lleva al contenido y, más importante aún, su propósito y su eventual proyección.

Los autores dan en la introducción una idea del proyecto; pretenden definir y explorar los horizontes de un "corpus literario" (pág. 12), a la par que presentar una bibliografía anotada "from a strictly literary perspective" (*Idem*), tratando así de llenar el vacío en este aspecto dejado por otras bibliografías cuyo enfoque principal son las ciencias sociales. Si nos atenemos a esta aclaración de los autores, podría pensarse fácilmente que el enfoque es "esteticista', tal como se ha dado en llamar en nuestra época a toda búsqueda de la belleza formal. Sin entrar en la discusión de este problema—lógicamente no hemos inventado el término ni tampoco su rápida proliferación peyorativa—, digamos que los autores explican qué entienden ellos por perspectiva literaria: ". . . literature is history, economics, psychology, philosophy, politics and sociology" (pág. 9). De aquí que la perspectiva "literaria" en que está inspirada esta *bibliografía* atiende deliberadamente al fenómeno formal de la creación estética, sin desconocer por ello los sustratos múltiples, interiores de un pueblo. La literatura como forma de expresión no es una limitación de disciplinas académicas predeterminadas sino es expansión y profundización. Su riqueza reside en su calidad de repositorio de todas las experiencias humanas, y es, además, experiencia en sí misma.

Creemos que Lomelí y Urioste han encarado su trabajo de recopilación crítica en la dimensión que acabamos de mencionar. Es obvio por otra parte que el carácter esquemático de su propia "Introducción" les impide profundizar en ciertos tópicos que tratan al pasar: la cuestión ideológica y la cuestión estética, la literatura chicana dentro de la literatura universal, el carácter ecléctico tan mencionado pero todavía no estudiado a fondo de toda una cultura literaria latente, etcétera.

Creemos que ahora comienza a resultar claro por qué afirmamos más arriba que el propósito del trabajo resulta ambicioso. Como en toda empresa de conciliación, llámesela ecléctica, relativista o incluso ecuménica, el punto de partida es generoso y abierto, el camino intelectual está erizado de peligros y el propósito último de llegar a la verdad totalizadora se muestra borroso e inasible. Es curioso que en la apreciación de esta dificultad reside quizá todo el destino del saber humanístico. Hablar de literatura universal—ya sea de modo genérico, o comparatista moderno, o según los moldes de la "Weltliteratur" de Goethe—es reiniciar el camino quijotesco, en lo que éste tiene de grande y en lo que tiene de espinoso en un mundo crítico ya desgastado por simple cansancio o por exceso de metodologías. Pero aquí está el reto actual de la crítica.

La bibliografía de Lomelí y Urioste, quitándole alguna errata, alguna apreciación generalizadora, resulta un trabajo cuidadoso, impecable casi. Las notas críticas revelan la pasión y la "uniqueness of the Chicano reality", que sus autores sienten desde dentro. Al mismo tiempo, las observaciones, acotaciones y selección de citas breves pero significativas reflejan un fondo universal, una amplitud de criterio y una seriedad que son encomiables.

Es obvio también que toda bibliografía, por crítica y anotada que sea, tiene sus límites: su característica de diccionario, de fuente de información sucinta pero efectiva, de puesta al día. Traspasar estos límites significaría iniciar una *historia literaria*, recrear en su continuidad y en la trama de sus temas y de sus tópicos, el conjunto de la literatura chicana, estableciendo por un lado la medida de sus peculiaridades y aportaciones originales y proyectando, por otro lado, el haz de sus relaciones con otras literaturas, como la norteamericana—en inglés—, la latinoamericana y la española. Una confrontación crítica de esta naturaleza permitiría una valoración comparativa y juicios más definitivos.

Si planteamos esta eventual proyección de una historia literaria a propósito del libro de Urioste y Lomelí, es porque éste—nos parece—apunta en última instancia hacia ello, no sabemos si deliberadamente o no. En tal sentido, el trabajo de estos dos jóvenes críticos será por lo menos uno de los puntos de partida indispensables para aquella empresa.

En esta *Bibliografía* hay ponderación crítica en el buen sentido de la expresión: se pesa lo positivo y lo negativo, se indica excelencias y defectos de los libros reseñados, se los incluye—cuando corresponde—dentro de las corrientes estéticas, filosóficas y sociológicas de la cultura contemporánea. Hay intención de deslinde y comparación, hay intención de profundizar a pesar del planteo necesariamente esquemático.

En resumen, la bibliografía crítica de Lomelí y Urioste, resulta, como tal, obra válida en sí misma, pero encierra, por otro lado, la posibilidad y la anticipación de planteos mucho más ambiciosos.

Dinko Cvitanovic
University of New Mexico

Bravo-Elizondo, Pedro. *Teatro hispanoamericano de crítica social.* Madrid, Nova-Scholar, 1975.

Uno de los problemas para la difusión del teatro latinoamericano a nivel académico ha constituido la ausencia de textos apropiados para su enseñanza. Afortunadamente, en los últimos años este problema ha ido siendo superado con la aparición oportuna de varias antologías y estudios críticos. El profesor chileno Bravo-Elizondo hace su incursión en el campo de la crítica con la publicación del *Teatro hispanoamericano de crítica social*, investigación seria pero no completamente lograda.

El estudio presentado por el mencionado crítico se divide en dos capítulos. El primero—de cincuenta y seis páginas—está dedicado al estudio de los movimientos vanguardistas europeos como antecedente fundamental para entender la aparición del teatro hispanoamericano de las dos últimas décadas. La detallada exposición sobre el dadaísmo, surrealismo y expresionismo resulta gratuita y repetitiva a no ser de que la intención del autor haya sido la de servir de guía a estudiantes de un nivel muy elemental. Las citas de Tristán Tzara, André Bretón y Guillaume Apollinaire suenan eruditas pero no contribuyen al enfoque del tema propuesto. Por otra parte, el breve comentario sobre el teatro épico y las teorías de Brecht no deja de sorprender puesto que son éstos los postulados que han tenido hondas repercusiones en todo el continente hispanoamericano tanto a nivel de dramaturgia como a nivel formativo teatral. El segundo capítulo comprende una breve introducción, "Antecedentes en el estudio de las obras propuestas" y el análisis de ocho obras: *Una tarde de ira*, de Emilio Carballido (México); *El robo del cochino*, de Abelardo Estorino (Cuba); *La muerte no entrará en palacio*, de René Marqués (Puerto Rico); *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico); *Las manos de Dios*, de Carlos Solórzano (Guatemala); *El centro-forward murió al amanecer*, de Agustín Cuzzani (Argentina); *Los invasores*, de Egon Wolff (Chile) y *Collacocha*, de

Solari Swayne (Perú). La selección de las obras constituye un acierto, especialmente la inclusión de *La pasión . . . y El robo del cochino,* obras poco conocidas que merecen mayor atención por parte de la crítica. El análisis que presenta el profesor Bravo-Elizondo de cada una de las obras es bastante minucioso. Sólo es de lamentar que muchos de los datos históricos no hayan sido integrados de manera acertada dentro del análisis global de la obra. De allí que no sorprende un "Apéndice" con hechos informativos al final del libro. Dicho apéndice puede ser valioso—por la cantidad de eventos significativos arreglados cronológicamente por país—de usarse como documentación histórica articulada a la explicación de las corrientes formales y estéticas de las obras y no al margen de las mismas.

La "Conclusión" contiene divagaciones sobre el teatro clásico español como antecedente del teatro de la Colonia y el de la Epoca de la Independencia. Luego, sorpresivamente, el autor se sitúa en las corrientes de la segunda postguerra, señalando nuevamente las tendencias estéticas europeas. Hay obviamente una gran laguna—un salto de medio siglo de importantísimas evoluciones—en esta apreciación del profesor Bravo-Elizondo. Precisamente esta laguna constituye la mayor falla del libro.

Bien ha dicho el crítico Carlos Solórzano, en *El teatro latinoamericano en el siglo XX,* que el teatro de principio de siglo—esto es, el costumbrista y luego el nacionalista—es de vital importancia para el enjuiciamiento del teatro actual puesto que constituye—si no su origen mismo—la primera expresión original y propia de todo un continente. Temáticamente, el teatro de dicha época es un claro ejemplo de teatro de crítica social y aunque en muchas regiones se presentó con características ingenuas debido a las circunstancias políticas existentes nunca dejó de ser "la expresión más directa de un deseo de libertad", como lo ha manifestado Solórzano. Estéticamente, la tipificación costumbrista y las convenciones realistas escénicas fueron los pilares donde se asentó la producción dramática de escritores de la talla de Florencio Sánchez, Roberto Payró, Gregorio de Lafarrere, Federico Gamboa y Mauricio Magdaleno para nombrar los más conocidos. Una vez consolidada esta base, fue formado el teatro nacional en lugares donde el ambiente era propicio, cuando las influencias europeas de vanguardia hicieron su presencia—a través de la aparición de los grupos independientes y experimentales (otro dato que se le escapa al autor)—llegando a conformar una expresión dramática ecléctica. ¿Cómo es posible estudiar cualquier parte de la obra de Carballido sin mencionar su arraigo con el costumbrismo? ¿Cómo hablar de *Collacocha* sin explicar el movimiento nacionalista—la búsqueda de identidad—común al pensamiento hispanoamericano de las primeras décadas del presente siglo? Resulta injustificable la ausencia de análisis y estudio sobre estos aspectos. Sorprende, asimismo, que el profesor Bravo-Elizondo no haya utilizado el libro de Agustín del Saz, *Teatro social hispanoamericano,* estudio que lúcidamente explora la corriente social del teatro desde el siglo XVI. En suma, el *Teatro hispanoamericano . . . .* ofrece un análisis exhaustivo de obras representativas de la dramaturgia actual pero su enjuiciamiento histórico deja como saldo una visión distorsionada de la evolución teatral.

Susana D. Castillo,
University of California, Los Angeles

Escena (N.1-12), Monte Avila, Caracas.

Solamente la revista cubana *Conjunto,* supera la ejemplar trayectoria de *Escena,* revista nacional de teatro y del espectáculo, que naciera—con motivo del Festival Internacional de Teatro en Caracas (1974)—a manera de boletín informativo y se convirtiera en publicación mensual de atractiva presentación y formato. Bajo la acertada dirección de Pablo Antillano, *Escena* presenta—además de un completo noticiero de actualidad sobre cine, radio, televisión y teatro—artículos de fondo de gran importancia: "La dramaturgia actual de Panamá, Costa Rica y Guatemala" (N.9) así como "Dramaturgia cubana" (N.10) por el valioso crítico chileno Orlando Rodríguez; "Dramaturgia venezolana de hoy" (N.11) por Angel Rama, son ejemplos de crítica selecta. Vale mencionar la inclusión del texto de "La empresa perdona un momento de locura" (N.9), reciente obra del prolífero escritor venezolano Rodolfo Santana, con lo que *Escena* contribuye a la necesaria difusión de textos latinoamericanos. Sólo es de lamentar la lenta distribución de tan valiosa revista. S.C.

Latin American Theater Review 10/2, Spring 1977.

Bajo la dirección del catedrático George W. Woodyard, esta publicación de la Universidad de Kansas, se ha convertido en la referencia bibliográfica principal de los estudiosos del teatro y el drama de Latinoamérica. Sus artículos—de formato académico—presentan concienzudos análisis sobre autores, obras o aspectos importantes del teatro.

El último número—que contiene artículos sobre los conocidos dramaturgos Usigli, Wolff, Carballido y Buenaventura—presenta un valioso "Indice" de los viente números aparecidos hasta hoy. *Mester* aprovecha la oportunidad para enviar desde sus páginas una cordial felicitación por el décimo aniversario de tan importante contribución. S.C.



LISTA DE PUBLICACIONES RECIENTES

Demetrio Aguilera-Malta, *Canal zone*, Joaquín Mortiz, México, 1977, 157 pp.
Rafael Alberti, *Poemas del desierto y de la espera*, Selección y prólogo de J. Corredor-Matheos, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, 310 pp.
Miguel Alvarez, *Las cruzas*, Joaquín Mortiz, México 1977, 108 pp.
Arkady Averchenko, *Cuentos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, 151 pp.
Miguel Barbosa, *As Máquinas Assassinas; Cuidado! Não Pisem a Flor de Abril*, Ediçoes Acrópole, Lisboa, 1977, 143 pp.
Joaquín Bestard, *Viejo cocodrilo, ¡llora!*, Joaquín Mortiz, México, 1976, 142 pp.
Angel Bonifaz Ezeta, *Los mitos del confeso*, Joaquín Mortiz, México, 1977, 167 pp.
Juan Bruce-Novoa, *Inocencia perversa/Perverse Innocence*, Baleen Press, Phoenix, 1977, 71 pp.
Antonio Buero Vallejo, *La doble historia del Doctor Valmy; Mito*, Prólogo de Francisco García Pavón, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, 244 pp.
Calderón de la Barca, *El principe constante*, Edición, introducción, y notas de Alberto Porqueras Mayo, Espasa- Calpe, Madrid, 1975, 121 pp.
José Camón Aznar, *Goya, Judas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, 165 pp.
Alfredo Cardona Peña, *Asamblea plenaria*, Joaquín Mortiz, México, 1976, 153 pp.
Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Introducción y notas de Benito Brancaforte, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, 270 pp.
Alejandro Casona, *La sirena variada; Los árboles mueren de pie*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, 150 pp.
Daniel Cosío Villegas, *Memorias*, Joaquín Mortiz, México, 1976, 320 pp.
Poli Délano, *Dos lagartos en una botella*, Joaquín Mortiz, México, 1976, 117 pp.
Engenio D'Ors, *Arte vivo; los precursores del arte contemporáneo*, Prólogo de Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Espasa-Calpe, Madrid, 216 pp.
Pedro Espinosa, *Poesías completas*, Prólogo y notas de Francisco López Estrada, Espasa-Calpe, Madrid 1975, 213 pp.
Ramón de Garciasol, *Quevedo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, 173 pp.
Ricardo Garibay, *El gobierno del cuerpo*, Joaquín Mortiz, México, 1977, 290 pp.
Enrique González López, *El quíntuple balar de mis sentidos*, Joaquín Mortiz, México, 1976, 72 pp.
Juan Goytisolo, *La resaca*, Joaquín Mortiz, México, 1977, 185 pp.
Jacinto Grau, *El señor de pigmalión; El burlador que no se burla*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, 150 pp.
Efraín Huerta, *Circuito interior*, Joaquín Mortiz, México, 1977, 90 pp.
Mario Monteforte Toledo, *Los desecontrados*, Joaquín Mortiz, México, 1976, 191 pp.
David Martín del Campo, *Las rojas son las carreteras*, Joaquín Mortiz, México, 1976, 249 pp.
María Luisa Mendoza, *Las cosas*, Joaquín Mortiz, México, 1976, 189 pp.
Manuel Pedroso, *La aventura del hombre natural y civil*, Joaquín Mortiz, México, 100 pp.
Duque de Rivas, *Don Alvaro o la fuerza del sino*, Introducción y notas de Ricardo Navas Ruiz, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, 231 pp.
Roberto Ruiz, *Paraíso cerrado, cielo abierto*, Joaquín Mortiz, México, 1977, 174 pp.
Luis Alberto Sánchez, *El pecado de Olázabal*, Joaquín Mortiz, México, 1977, 242 pp.
Claudio Sánchez-Albornoz, *Sobre la libertad hunana en el reino asturleonés hace mil años*, Prólogo de Julio González-González, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, 199 pp.
Arturo Serrano Plaja, *La cacatúa atmosférica*, Joaquín Mortiz, México, 1977, 269 pp.
Felipe Ximénez de Sandoval, *El Hombre y el loro (fábula para mayores)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, 199 pp.
Joaquín Xirau Icaza, *Poemas*, (Con una presentación de Octavio Paz), Joaquín Mortiz, México, 1976, 57 pp.
Agustín Yáñez, *Archipiélago de mujeres*, Joaquín Mortiz, México, 1977, 240 pp.



Revista literaria de enfoque
crítico y creativo
dedicada a las literaturas
hispanoamericana, chicana, española y luso-brasileña

VOLUMEN I ABRIL DE 1970 NÚMERO I

ÍNDICE

VOLUMEN II ENERO DE 1971 NÚMERO 1

ÍNDICE

(por orden alfabético)

VOLUMEN II	AGOSTO DE 1971	NÚMERO 2

ÍNDICE

VOLUMEN III	ABRIL DE 1972	NÚMERO 1

ÍNDICE

VOLUMEN III	APRIL 1973	NÚMERO 2

ÍNDICE

VOLUMEN IV	NOVIEMBRE DE 1973	NÚMERO 1

ÍNDICE

VOLUMEN IV ABRIL DE 1974 NÚMERO 2

ÍNDICE

VOLUMEN V NOVIEMBRE DE 1974 NÚMERO 1

ÍNDICE

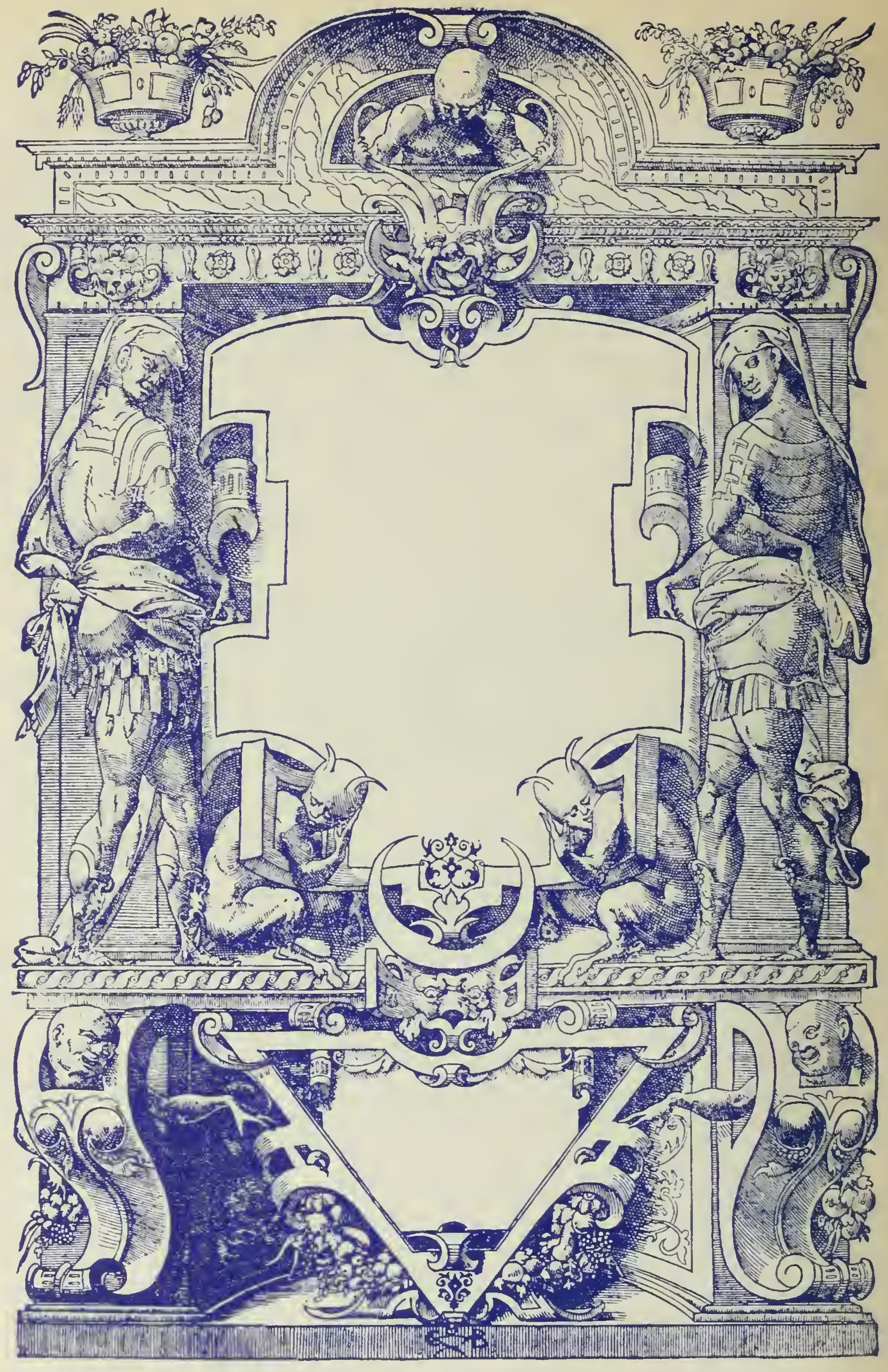
VOLUMEN V	ABRIL DE 1975	NÚMERO 2

ÍNDICE

VOLUMEN VI	OCTUBRE DE 1976	NÚMERO 1

ÍNDICE





Meister Claude Bezoard, Lyon, 1558